

quaderni di filologia e lingue romanze



vai al volume

QUADERNI DI FILOLOGIA E LINGUE ROMANZE

Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Terza serie _ 35 _ 2020

QUADERNI DI FILOLOGIA E LINGUE ROMANZE
Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Annuale

Direzione
Giulia Latini Mastrangelo

Comitato Scientifico
Gabriella Almanza Ciotti – Carlos Alberto Cacciavillani –
Adeline Desbois-Ientile – Daniela Fabiani – Thais Fernandez –
Pierino Gallo – Nelly Labère – Giulia Latini Mastrangelo –
Claudio Mazzanti – Luca Pierdominici – Amanda Salvioni – Silvia Vecchi

La rivista effettua referaggio

La Direzione e il Comitato scientifico non sono responsabili delle opinioni e dei giudizi espressi dai singoli collaboratori nei propri articoli. Per proposte di collaborazione e per informazioni, rivolgersi a:

Giulia Latini Mastrangelo
giulialm@libero.it

Luca Pierdominici
luca.pierdominici@unimc.it

Dipartimento di Scienze della Formazione
dei Beni culturali e del Turismo
Università degli Studi di Macerata
Piazzale L. Bertelli, 1 – 62100 Macerata

QUADERNI DI FILOLOGIA E LINGUE ROMANZE

Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Terza serie

35

2020

Aracne



Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISSN 1971-4858-35

ISBN 978-88-255-3735-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: xxx 20xx

Indice

- 7 Gabriella Almanza Ciotti
Ms. Morrovalle 10: lettera-dichiarazione di un maestro di grammatica
- 27 Pierino Gallo
Tours et détours du rire dans les contes marmontéliens
- 41 Daniela Fabiani
Adieu Babylone di Naïm Kattan tra autobiografia e auto-etnografia
- 51 Bruno Capitanucci
Indro Montanelli e l'insurrezione ungherese del 1956
- 83 Francesca Medda
Le parole-mostro benniane
- 103 Flora Shabaj
La (de)costruzione dell'identità in alcuni autori albanesi in lingua italiana
- 129 Maria Grazia Zuddas
Esperienze di didattica dell'italiano: il riassunto
- 145 José Luis Aja
Mitos ascensionales y descendentes en la narrativa galdosiana. Los casos de *Tormento* (1884) y de *Tristana* (1892)
- 165 Lorenzo Lanari
L1 y L2: ¿qué factores influyen en el aprendizaje y adquisición de un idioma?

- 183 Marco Cromeni
Espressioni di religiosità e superstizione nei racconti intercalati nel
Don Segundo Sombra di Ricardo Güiraldes
- 213 Simona Rinaldi
Il culto della morte nella Roma tardoimperiale e nelle tombe della
Via Latina: una lettura epigrafica
- 227 Federico Bulfone Gransinigh
Analisi di un manoscritto inedito della famiglia Schiavi conservato
presso i discendenti: appunti d'architettura del XVIII secolo
- 259 Claudio Mazzanti
I terremoti di Cusco e L'Aquila (1650 e 1703). Fonti letterarie a confronto
- 287 Carlos Alberto Cacciavillani
Riscontri di elementi architettonici tra la Spagna e il Salento in Italia
- 301 Recensione
Nelly Labère, *La langue ne rougit pas. Essai*, Fano Aras Edizioni,
2019 (PBSMR, 3)
- 305 Gabriella Almanza Ciotti
Benedetta SAGLIETTI, *La Quinta sinfonia di Beethoven recensita da E.T.A.
Hoffmann, Nel regno dell'infinito, con un dialogo tra l'autrice e
Riccardo Muti*, Roma, Donzelli, 2020, Saggine / 334.

Gabriella Almanza Ciotti

Ms. Morrovalle 10: lettera-dichiarazione di un maestro di grammatica

Ripiegato tra le pagine di un album di esercizi di calligrafia in uso nelle scuole italiane alla fine del XIX secolo¹, il documento è arrivato sino a noi mescolato all'eterogeneo materiale di una biblioteca di famiglia proveniente da Modena e conservato ora in un archivio privato che citeremo come Morrovalle 10.

Su di un semplice foglio che sembra essere formato dalle due pagine centrali di un quaderno a righe, sfruttato nel senso della larghezza, una stessa mano ha trascritto dei testi alquanto diversi.

Sulla prima facciata (lato *r*) le tre righe iniziali recano le singole 21 lettere dell'alfabeto italiano; ogni lettera, vergata con molta cura, si sviluppa in altezza su due righe. La grafia corsiva maiuscola, arricchita da un sapiente chiaroscuro, si configura come un classico esercizio di bella scrittura.

Segue la trascrizione, sempre a grandi lettere cursive, di 2 versi² ben noti che hanno conosciuto una larga diffusione popolare tanto da avere una tradizione a sé stante e da acquistare la valenza di un adagio³:



Figura 1. Ms. Morrovalle 10 foglio *recto*.

Ama chi t'ama non amar chi ti fugge
ama quel cuor che per te si distrugge.

Sulla stessa riga di *distrugge*, a destra del foglio, leggiamo *Montorsello*, nome di un piccolo borgo compreso nel comune di Guiglia, località che si trova nei pressi di Modena⁴.

La seconda facciata (lato *v*) è occupata per intero dal testo di una «lettera-dichiarazione» inviata da un «maestro di grammatica ad una signorina». Qui la scrittura, sempre corsiva tranne per la parola «proposizione» alla r. 4 in tondo italiano, si presenta molto sottile e occupa l'altezza tra una riga e l'altra; anche se l'inchiostro appare sbiadito dal tempo si notano delle sottolineature che evidenziano intenzionalmente tutti i lemmi a valenza grammaticale; una sola cancellatura, fatta con un tratto di penna ondulato, elimina la sottolineatura di «alcun» in «alcun caso», r. 11.

Nell'ultima riga a sinistra troviamo una formula di commiato «Addio» seguita sulla destra da «il vostro aff(ezionatissi)mo»; il nome manca, fatto che ci fa supporre possa trattarsi di un testo scritto per essere letto in classe o comunque di una brutta copia di un'esercitazione scolastica in cui il maestro si propone di dimostrare le potenzialità del lessico grammaticale e di come esso possa essere utilizzato in modo del tutto originale. Conservato per la particolarità del contenuto, non sembra essere effettivamente stato «inviato» a qualcuno.

Il documento misura circa cm. 30,64 di larghezza e cm. 18,4 di altezza, il bordo inferiore presenta delle irregolarità e appare tagliato a mano. Lo stato di conservazione è discreto e la scrittura è nitida e leggibile nonostante siano molto marcati i segni delle piegature, solamente alcune piccole macchie di umidità sono presenti nella parte alta a sinistra del lato *r*.

un maestro di grammatica? ha innanzi ad una signora? la signora
 era dichiarata?

Signorina,

Istante alla pubertà che mi diede la libertà di fare, quando
 accettai per una commissione? Lo scultore che si stava tanto comparato, allora
 iperlativo? Lo che non era né la prima, né la seconda, né la terza persona,
 abbia innanzi, ma sarà ora? che regnerà nel mondo? mi, che mi sarà padre,
 a che mi sarà una particolare di vita, e sono all'arte di morte, che non sono
 mai con me il tutto comparato, e non può essere, sino all'infinito.
 Mi i sempre si sono morti, ai buoni giorni, e mi non mi sono mai comparato
 in alcune cose? Lo non regnerà allora? quello della comparato
 il nostro accento sarà? lui che? sempre? sempre? sempre? e del suo parente,
 no? perché, dedendo che io non so? che un cattivo padre? Lo ama lo molto
 che? ma non ama affatto? all'abbate, perché quel poco che? lo è subito, e non
 io? Del tutto, nessuno senza mi da me? amiche? di tutti? L'azione del
 mio? Dio che è il tutto? tutto? per effetto? per effetto? al mondo, e
 immortale?

La trascrizione che segue è di carattere paleografico, sono stati sottolineati i vocaboli relativi alla grammatica e alla morfologia che l'autore aveva sottolineato, si è usato il corsivo per lo scioglimento dell'unica abbreviazione presente come una riga orizzontale posta sulla *m* di «*affezionatissimo*», è stata inserita la numerazione delle righe per comodità dei rimandi.

Un maestro di grammatica ha inviato ad una signorina la seguente lettera – dichiarazione

Signorina,

Perdonate alla proposizione che mi piglio la libertà di farvi pregando-

5 vi d'accettarmi per vostra coniunzione. E' positivo che io sarei senza comparativo, felice al superlativo. So di non essere né la prima, né la seconda, né la terza persona, che vi abbia ricercata, ma siate certa che nessuno vi ama quanto me, che vi sarò fedele sino a che mi resterà una particella di vita, e fino all'articolo di morte; che non piglierò mai con voi il tuono imperativo e sarò vostro umile schiavo sino all'infinito.

10 In tutti i tempi vi userò modi di buon genere, e voi non mi avrete mai a rimproverare in alcun caso. Io non seguirò altra regola fuorché quella della compiacenza ed il nostro accordo sarà più che perfetto. informatevi del mio passato e del mio presente, e da ciò potrete dedurre che io non sarò poi un cattivo futuro. Io non ho molto sostantivo, ma non sono affatto all'ablativo, poiché quel poco che ho è attivo e non
15 passivo. Del dativo nessuno finora mi ha mosso accusativo di sorta. Se avremo del genitivo, Dio che è il verbo ausiliario per eccellenza provvederà al mascolino e al femminino

Addio

il vostro *affezionatissimo*

La lettura rivela subito l'originalità del testo: la dichiarazione scritta dal «maestro di grammatica» è una vera e propria proposta di matrimonio costruita sul sapiente gioco della terminologia tratta dalla nomenclatura grammaticale. Il risultato è quello di un registro ricercato e diverso, dal sapore arcaico, dove il lessico grammaticale e morfologico assume significati metaforici a volte molto lontani da quelli caratterizzanti un abituale uso didattico.

L'analisi linguistica che segue, circoscritta ai soli lemmi con campi semantici non esclusivamente grammaticali, è stata condotta sul confronto con il Tommaseo⁵ scelto in quanto strumento lessicale testimone dell'uso linguistico contemporaneo alla stesura del documento.

r. 4 *proposizione*: «Per quello che si propone da trattare, o da fare, o da approvarsi; Proposta.»

Gli esempi riportati dal Tommaseo al punto 5 rimandano ad un uso toscano: «Acciò che meglio t'avveggi di quello che fatto hai, infino ad ora voglio e comando che ciascuno s'apparecchi di dover domane ragionare di ciò che ad alcuno amante [...] felicemente avvenisse. La qual proposizione a tutti piace». Bocc., Nov. 10, g. 4. «Così questa mia proposizione portata da voi [...] spero che farà una tale impressione ne' cuori degli Accademici, che volentieri e d'accordo tutti quanti l'abbraceranno». Salvin. Prose Tosc. 84. Interessante è anche il punto 6 dove la voce, ormai scomparsa, sta «Per Deliberazione. Amet. 74 «La mia bellezza fu cagione di rompere le mie proposizioni». Meglio Proponimento o Proposito»⁶.

r. 5 *congiunzione*: Oltre alla definizione strettamente grammaticale «Parte indeclinabile dell'orazione, con la quale si unisce l'un membro coll'altro, o una con altra sostanza»⁷ il Tomm. riporta un significato decisamente concreto «congiunzione del maschio e della femmina». Red.Ins. 47 «Esser generati gli scorpioni dalla congiunzione de' maschi e delle femmine»⁸.

r. 5 *E' positivo che*: «ma siccome Porre dicevano per Affermare, così *Positivo* ha senso di Reale, che si afferma da sé, come deve affermarsi»⁹. Ancora più pertinente è il senso grammaticale nell'esempio tratto dalla Ling. Tosc. del Buonmat. 112: «Quando (il nome agg.) significa semplicemente, si chiama positivo; quando accenna alcun eccesso, si dice comparativo»¹⁰.

r. 8 *particella*: Nel significato di «piccola parte, piccola porzione» Tommaseo riporta un esempio dal *Novellino* di Boccaccio (10 g. 1): «Essendo già una particella della brieve notte passata» ma è da sottolineare il punto 5 dove il significato del lemma è accostato a quello di *Articolo* e così meglio definito: «D'uno scritto, più gen. che *Articolo*, Paragrafo, Capitolo; perché può essere più del secondo e del terzo, e meno del primo»¹¹, progressione logico-grammaticale che viene rispettata significativamente nel nostro documento.

r. 8 *articolo* di morte: uso attestato di cui il Tomm. dà la seguente spiegazione: « Siccome dal senso corp. Articolo [che deriva da Arto e ha in sé l'immagine di giuntura delle ossa] può corrispondere a Estremità, e siccome

abbiamo visto associarvisi l'idea gen. di Punto; così avevano gli stessi Lat. la locuz. Articolo di tempo; e a noi segnatam. è come Essere, Trovarsi in articolo di morte»¹².

r. 9 tuono *imperativo*: per questo agg. e sost. è attestato che: «L'uso più comune è il grammatica-le»¹³ ma spesso accostato a «tuono», che sta al posto di «tono», in particolare tono della voce umana, come si legge al punto 5: «Non tanto del suono della voce, quanto della espressione, e della natura del discorso «tono imperioso»¹⁴.

r. 9 sino all'*infinito*: «forma avverbiale all'infinito, segnat. di cose a cui si può sempre aggiungere, come lo spazio, il tempo, l'universo»¹⁵.

r. 10 *modi* di buon *genere*: Il lemma non riguarda solo la forma dei nomi¹⁶ ma «Quanto a specie. d'altro che di pers. ma d'oggetti concernenti la pers.»¹⁷.

r. 13 *futuro*: quando si tratta delle persone Tomm. lo attesta come francesismo al punto 5: «Lo sposo, La sposa futura, che i Fr. fanno sost.»¹⁸.

r. 14 *sostantivo*: «Agg. e S. m Che ha sostanza o sussistenza». Ma nel senso di «facoltà, Avere, Rendita» nel Tomm. si attesta piuttosto l'uso toscano del femm. *Sostanza* nell'esempio tratto dai Bandi Lucch. 205: «Suo marito abbia incominciato a usare male la sua sustantia, venendo a povertà»¹⁹.

r. 14 *ablativo*: È interessante notare che il Tomm., oltre a registrare ablativo come: «sesto caso de' nomi latini» ne attesti anche un uso metaforico abbastanza vicino al senso del nostro testo: rimanere come un ablativo assoluto: sospeso, per cosa che sentasi, o vedasi, non conforme a quanto si credeva o voleva; impacciato come chi rimane solo quando avrebbe bisogno d'appoggio o beffato come chi rimane in mezzo a spettatori poco benevoli»²⁰.

r. 15 *dativo*: Anche per questo sostantivo che «nelle lingue ove i nomi declinansi, è il terzo caso» il Tomm. accenna ad un uso metaforico: «denotante sovente l'attribuire, del che il Dare è una specie [...] onde il dativo porta immagine d'oggetto volto a altro oggetto»²¹.

r.16 *genitivo*: «Agg. e sost. Gramm. Il secondo caso della declinazione de'nomi nelle lingue lat. e greco.(...) detto anco in greco ἡ γενική perché la generazione costituisce una naturale dipendenza del generato dal generante [...]; onde il genitivo passa a denotare in gen. discendenza»²².

r.16-17 al *mascolino* e al *femminino*: nel Tomm. troviamo attestazione dei due lemmi nel linguaggio grammaticale: «parole di genere mascolino [...] quelle di femminino», anche se poi aggiunge: «nel ling. gramm. meglio forse sarà femminile»²³.

Dal confronto effettuato risulta che pur se è possibile trovare nella lingua nel XIX secolo degli esempi attestanti un uso di lemmi il cui senso è stato ampliato fino ad acquisire significati metaforici ed astratti, come nel caso di *dativo*, sembrano tuttavia prevalere le accezioni deformate in senso concreto come la *proposizione* (r. 4) che sta al posto di 'proposta', *coniunzione* (r. 5) che sostituisce 'coniuge', *senza comparativo* invece di 'senza paragone' (r. 5), *al superlativo* (r. 6) per 'al massimo', *particella* (r. 8) per 'parte', *articolo* di morte (r. 8) per 'punto di morte', *sostantivo* (r. 14) sta per 'sostanze', 'beni', *accusativo* (r. 15) per 'accuse', *genitivo* (r. 16) per 'figli, discendenza'.

A volte il senso grammaticale coincide con quello reale: *So di non essere né la prima, né la seconda, né la terza persona* (r. 6) o si discosta di poco: *in tutti i tempi* (r. 10), *vi userò modi* (r. 10), *in alcun caso* (r. 11), *non seguirò altra regola* (r. 11).

Le sostituzioni di senso più immediate che il nostro maestro applica sono realizzate utilizzando il campo della nomenclatura verbale come quando *più che perfetto* (r. 12) diventa aggettivo attraverso la divisione della parola verbale come era all'origine, (il) «mio *passato*» e (il) «mio *presente*» indicano l'esistenza passata e quella presente dello scrivente mentre *futuro* (r. 13) sta per 'futuro sposo'.

La particolarità stilistica che maggiormente contribuisce a dare al testo la sua forte coloritura grammaticale è tuttavia il modo con cui i vocaboli sono raggruppati e disposti quasi seguendo l'ordine logico e consueto loro attribuito nei testi teorici di grammatica. Si possono così ritrovare le sequenze che riguardano i gradi dell'aggettivo (rr. 5-6: *positivo, comparativo, superlativo*), i casi delle declinazioni (rr. 14-16: *genitivo, dativo, accusativo, ablativo*), i

pronomi (r. 6: *prima, seconda, terza persona*), e infine, nel campo verbale, la serie (rr. 9-10: *tempi, modi, imperativo, infinito*) e quella (rr. 12-13: *più che perfetto, passato, presente, futuro*).

Nella parte finale, la lettera-dichiarazione, in un vivace crescendo, nasconde persino nel suo gioco lessicale degli espliciti riferimenti sessuali. Così si accende di un concreto doppio senso il lemma *dativo* (r. 15) dietro il quale il maestro cela arditamente il proprio sesso, adducendo in più, quasi a garanzia, e con una punta di malcelato orgoglio maschile, il fatto che nessuno almeno fino a quel momento gli ha mosso *accusativo di sorta* (r. 15) ha avuto cioè da rimproverargli qualcosa. Nella frase conclusiva è chiamato in causa persino il Buon Dio, *verbo ausiliario* per eccellenza (r. 16) che ha il compito di determinare il sesso dei nascituri facendo sì che la prole possa essere o *maschile* (r. 16) o *femminile* (r. 17).

L'attenzione per questo documento ottocentesco, solo apparentemente modesto a giudicare dal supporto, ma molto interessante per l'originale ampliamento di senso, anche in chiave sessuale, del linguaggio su cui è costruito, nasce dal fatto che il testo trova un suo illustre antecedente formale nella letteratura francese del XVII secolo.

Si tratta del modo di esprimersi di Jean Grangier, noto professore di lettere di quell'epoca ed eroe beffato della commedia di Cyrano de Bergerac dal titolo *Le Pédant joué*. La commedia, pubblicata per la prima volta a Parigi nel 1654 per i tipi di Charles de Sarcy²⁴, probabilmente era stata composta qualche anno prima, forse tra il 1645 e il 1646, al termine degli studi del suo Autore se nel personaggio principale è stato facile riconoscere Jean Grangier, retore, latinista, grammatico di indubbia fama²⁵ e professore di Cyrano al Collegio di Beauvais²⁶, morto nel 1643.

La critica contemporanea riconosce al testo di Cyrano una forte originalità che consiste nell'uso particolare della lingua capace di inventare una nuova comicità verbale fatta di:

[...] calembours, tirades pédantes, périodes subtiles, révilatisation de locutions figées, etc.

Cette pièce propose un rythme langagier qui fait d'elle l'une des premières véritables «comédie du langage» selon la formule de Jacques Prevot [...] proposant une série d'interrogations comiques sur le langage et la communication entre les êtres²⁷.

La commedia di Cyrano vuole essere soprattutto una satira contro ogni forma di pedanteria, contro l'erudizione esagerata, contro il vaniloquio rivestito d'enfasi e di magniloquenza.

La pièce de Cyrano [...] propose une réflexion et une dénonciation originales des vices d'une société reposant sur les mots, leur emploi inadéquat, abusif. solipsiste, rendant impossible toute tentative d'une authentique relation à autrui²⁸.

È indubbio che la forza verbale contro la costrizione delle regole e degli ordinamenti nasce dall'esperienza personale vissuta dal giovane Cyrano all'interno del collegio di Beauvais:

Le Pédant joué ne contient pas simplement quelques réminiscences de la vie de collège dans la première moitié du XVII siècle: il est tout entier l'émanation d'un profond traumatisme scolaire et doit être considéré comme une sorte d'exutoire permettant à son auteur de faire une croix sur ses années de classe et sur la série d'expériences aussi intenses que pénibles qu'il y a associées²⁹.

Il personaggio della commedia di Cyrano ha comunque degli illustri precedenti in quanto nella figura del pedante la letteratura rinascimentale, sia italiana sia francese, aveva già riconosciuto i segni di un umanesimo attardato e reativo in opposizione al quale nascerà e si rafforzerà nel secolo successivo la cultura della ragione e del dubbio. La critica al *pédantisme* che troviamo nelle ben note pagine di Montaigne³⁰ e i capitoli dedicati all'educazione dei giovani nel *Gargantua* di Rabelais³¹ preludono alla necessità di un nuovo modo di avvicinarsi all'insegnamento.

In Italia L'Aretino aveva irriso al linguaggio latineggiante del pedante «parodia dei dotti che non si rassegnano al volgare»³² e *Il Candelaio* di Giordano Bruno del 1582³³, imitato in Francia e pubblicato di nuovo in Francia a Parigi nel 1633 con il titolo di *Boniface et le pédant*,³⁴ irride alla pedanteria ed alla rozzezza del dotto Manfurio che viene persino sbeffeggiato da vocianti ragazzini napoletani.

Nella scena finale la risata di Manfurio che precede la frase latina «ah, Ah, Ah Dativus a dando, ablativus ab auferendo...» non è determinata da

nessun doppio senso e sottolinea solo la goffaggine del linguaggio ridondante e latineggiante³⁵.

Sarà soprattutto grazie al teatro di Molière, e, in particolare, al personaggio di Trissotin nelle sue *Femmes savantes*, del 1672, che la critica al pedantismo, immagine di una cultura vuota e formalistica, acquisterà una nuova carica sociale nel momento in cui dilagherà come una moda salottiera.

Non è questo il caso della commedia di Cyrano che pure è sempre citata come fonte diretta delle *Fourberies de Scapin* per un episodio preciso che Molière riprende: si tratta però solo della scena in cui si allude al Père Vincent, prete cattolico, noto per le sue azioni caritatevoli, che converte i suoi malfattori nelle galere turche dopo essere stato rocambolescamente catturato dai pirati del Mediterraneo³⁶.

Nel Seicento, quando ancora non vi era un dibattito aperto sull'istruzione, Cyrano preferisce piuttosto mettere in stato di accusa i metodi abituali impiegati nel Collegio di Beauvais; egli punta l'indice contro il rigore di una formazione che si basava esclusivamente sull'utilizzazione del latino come unica lingua dell'insegnamento e dove il francese, lingua d'uso sempre più utilizzata nella letteratura e nella società contemporanea, non trovava alcun posto nella didattica dei collegi gesuitici, a prevalenza maschili, dove l'insegnamento si svolgeva tutto in latino³⁷. Ricordiamo che nella prima metà del XVII secolo, malgrado Descartes scriva *le Discours de la méthode* in francese, i filosofi, gli scienziati scrivevano ancora in latino e «la progression du français dans les établissements scolaires» era molto lenta³⁸.

Cyrano nel suo *Pédant* si pone in atteggiamento critico e sembra voler considerare il latino, almeno quello delle aule scolastiche, come un residuo tradizionale ed inutile, buono solo per il *divertissement* degli eruditi più attardati. Ecco allora che nella sua commedia il latino, pur comparendo spessissimo, quasi a far parte della tessitura naturale del modo di esprimersi di Grangier, è ridotto in rapide e brevi citazioni, in piccole frasi senza senso; ormai ridicolizzato, smembrato in residui lemmi mnemonici, viene usato dall'Autore come una farcitura inutile, per lo più ripetitiva, che allontana il discorso dal piano logico della comprensione.

[...] car une femme aujourd'hui aime mieux les bêtes que les homme, suivant la règle «as petit haec»³⁹

e ancora

Normandie « quasi » venue du Nord⁴⁰

Il primo atto della commedia si apre con un dialogo ‘impossibile’ che si svolge tra il protagonista, Jean Grangier, nella sua veste di direttore e professore del Collegio di Beauvais e Chasteaufort, un giovane capitano e uomo d’armi, fanfarone e *matamore*, pretendente alla mano di Manon, la figlia di Grangier. Assistiamo ad un vero duello di parole in cui la scuola si oppone all’arte militare, il linguaggio arcaicizzante di Grangier alle novità del preziosismo⁴¹. Cyrano mette in bocca all’ardito pretendente spadaccino il più iperbolico e fiorito dei linguaggi preziosi dove si addensano perifrasi con effetto metaforico per cui la nascita di Chasteaufort è definita dallo stesso: «les miracles de mon berceau⁴²», dove abbondano personificazioni impossibili: «craignant que votre impuissance ne reprochât à mes mains l’indignité de cette victoire⁴³» e dove si susseguono serie ternarie di termini con effetti caricaturali, come, ad esempio quando il giovane parla della fine fatta dalle armi di tutti gli dei ed eroi dell’antichità:

puis les ayant pulvérisées, calcinées, rectifiées, elle (la Nature) réduisit toute cette confection en un spirituel sublimé⁴⁴

e poi continua:

Le tintamarre des dementis, des soufflets, des bastonnades, m’éveille⁴⁵

A questo profluvio di parole fantasiose, e spesso senza alcun argine logico, si oppone un lungo monologo di Jean Grangier che, a tutta prima, appare costruito nello stile della retorica classica.

Dopo una breve apertura iniziale in prosa⁴⁶ seguono ben 73 ottonari monorimi, tutti terminanti in *-if*. dove la ripetizione è utilizzata per suscitare un immediato effetto comico. Qui il poeta rivela la sua eccezionale capacità linguistica nella scelta di lemmi di cui daremo solo qualche esempio, anche se la pagina meriterebbe un più approfondito e completo studio storico.

Nei primi versi tutte le voci in *-if* appartengono al campo teorico morfologico-grammaticale *nominatif, génitif, vocatif, datif, accusatif, ablatif, dimi-*

nutif, conjonctif, passif, actif, indicatif, impératif, ecc.⁴⁷ poi Cyrano utilizza degli aggettivi e sostantivi che una rapida analisi etimologica⁴⁸ rivela essere per la maggior parte medioevali come *excessif*, i due sinonimi *chétif* e *captif*, *sensitif*, *hâtif*, *oisif*; altri appartengono al linguaggio colto di autori passati come *natif* usato da Froissart o *exécutif*, *motif* e *préparatif* di Nicole Oresme, o sono chiaramente rinascimentali come *corroboratif* del linguaggio medico di Ambroise Paré nel XVI secolo. Non mancano neanche coraggiosi neologismi creati su etimi antichi da Cyrano stesso e che poi avranno fortuna nel francese moderno come *massif* e *fuitif*.

La lunga *tirade*, costruita perciò attraverso l'utilizzo di un lessico erudito ma ormai antiquato, rivela immediatamente lo spirito del vecchio professore che fa uso con dovizia di categorie grammaticali a lui molto familiari e che nello stesso tempo è capace di distorcere abilmente l'accezione dei termini in incessanti e ardite allusioni sessuali, sconosciute sulla scena teatrale almeno dai tempi di Aristofane anche se ammesse nello stile *burlesque* del tempo.

Volendo colpire e discreditarlo il giovane pretendente, Jean Grangier piega il significato dei lemmi grammaticali in senso concreto con degli espliciti riferimenti sessuali che alludono alla supposta incapacità *coeundi* dell'altro:

- (...)
- Vous êtes de ceux dont le sexe femelle,
Ne peut oïr le nominatif
À cause de leur genitif,
Et souffre mieux le vocatif
- 5 De ceux qui n'ont point de datif,
Que de ceux dont l'accusatif
Apprend qu'ils ont un ablatif.

Su tutto predomina il chiaro riferimento alla sessualità del giovane di cui Grangier aveva già detto: «vous n'êtes ni masculin, ni féminin, mais neutre», concetto che viene ripreso ed ampliato dall'inizio alla fine della *tirade*:

- J'entends que le diminutif
Qu'on fit de vrai trop excessif
Sur votre flasque génitif
- 10 Vous prohibe le conjonctif.
Donc, puisque vous êtes passif,

Et ne pouvez être actif,
 Témoïn le poil indicatif
 Qui m'en est fort persuasif,
 15 Je vous fais un impératif
 De n'avoir jamais d'optatif
 Pour aucun genre subjonctif.⁴⁹

Non solo dunque il professore mette in dubbio che il giovane capitano possa esser in grado di unirsi ad una donna ma lo accusa addirittura di essere *passif* e gli ordina pertanto imperativamente di non provar più a chiedere di voler sposare qualcuno, quantomeno sua figlia, pena

... un bâton massif
 70 Qui sera le dissolutif
 De votre demi-substantif⁵⁰

Il tutto ha fine con un'ennesima asserzione autoritaria contenuta nelle righe di chiusura dove tornano ad abbondare locuzioni e termini latini:

Quoique j'aime les règles de la Grammaire, je ne prendrais pas plaisir de vous voir accorder ensemble le masculin avec le féminin; et je craindrais que «Si duo continue jugantur fixa nec una, sit res», un malevole n'inférât «Optant sibi jungere casus»⁵¹.

Il confronto fra i due testi analizzati, nato dal modo simile in cui il linguaggio grammaticale è piegato fino ad assumere nuovi significati, poggia su due diversi atteggiamenti nei confronti dello strumento linguistico.

La forza verbale contro la costrizione delle regole e degli ordinamenti nata dall'esperienza personale vissuta al Collegio di Beauvais costituisce la caratteristica della fortunata *pièce* di Cyrano, anche se al tempo stesso la rende difficilmente rappresentabile⁵². Il poeta nel lungo monologo di Grangier usa ad arte tutti termini che finiscono con un identico, monotono suffisso in *-if*, uno dei suffissi più produttivi nella lingua del medioevo e del rinascimento, e che pertanto doveva apparire sorpassato e 'vecchio' all'orecchio dello spettatore del XVII secolo. La critica al latino, inoltre, si allarga a quella della professione dell'insegnante che, sottintendendo una rappresentazione negativa della

relazione maestro-discepolo, diventa uno strumento sferzante di accusa.

In ultima analisi la lingua adoperata da Cyrano è uno strumento fantasioso di denigrazione e di graffiante ironia in vivace polemica contro la tradizione, comune denominatore di tutte le altre sue opere da *L'Autre Monde* a *Les Etats et Empires du soleil*, viaggi immaginari e costruiti sulla critica nei confronti dell'ideologia dominante. Il suo teatro dove la parola predomina in realtà denuncia il fallimento della parola come strumento di comunicazione e l'abuso della parola diventa

la cause de l'impossible transparence des relations humaines⁵³

Il pedante da lui portato sulla scena, prototipo del professore-direttore di collegio, che fonda i principi del suo insegnamento sulla pedagogia retorica e sulla grammatica normativa sarà nel corso del tempo sostituito da figure più attente allo sviluppo dei giovani e si modificherà in Francia assieme all'alterna fortuna dei collegi chiusi a seguito della Rivoluzione e poi riaperti nell'Ottocento.

Nell'Italia dell'Ottocento si fa strada l'immagine bonaria del maestro di scuola che ha fiducia nelle possibilità del suo *status* e che il nostro testo riflette. Il lungo percorso deve essere stato sicuramente irto di difficoltà a leggere la testimonianza di Francesco de Sanctis che parla della condizione dei maestri prima dell'Unità d'Italia:

Costretti ad esercitare i più umili e talora bassi uffizi per accattarsi la vita, rozzi, pedanti, sono essi tenuti in pochissimo conto presso l'universale, talché non vi è nome tanto stimabile, e così poco stimato, quanto quello di maestro di scuola⁵⁴

Alla fine dello stesso secolo nel nostro ms. percepiamo invece le note di una positività fiduciosa. Il maestro sembra confidare nello strumento che gli è più consono, la lingua italiana, strumento che si cercava di rendere comune a tutta la penisola, e ne dà un'audace dimostrazione nell'ambito che gli dà maggior sicurezza, quello della grammatica.

Eccolo industriarsi con vera e propria 'maestria' nel costruire una proposta di matrimonio attingendo ai termini grammaticali, investendoli per lo più di significati differenti e confidando nell'intelligenza di chi legge o ascolta.

Con grande abilità dimostra, applicandola, la polisemia della lingua: lemmi che fanno parte del lessico quotidiano scolastico possono allargare il loro senso, significare altro restando sempre legati alla loro base etimologica ed alla grafia, come accade, ad esempio, nel caso della voce *genitivo*. Non è difficile scorgere in questa operazione la fiducia riposta dal maestro, innamorato della propria materia, nella parola se persino il linguaggio grammaticale, apparentemente statico nel tempo, può acquistare una sua vitalità: la lingua è la vera ricchezza del nuovo maestro nell'Italia post-unitaria.

I due testi, pur mostrando delle evidenti analogie dal punto di vista formale, si differenziano profondamente ponendosi idealmente su piani antitetici e opposti: dalla dichiarazione del maestro sembra scaturire un positivo messaggio di fiducia nella ricchezza della parola che, anche se apparentemente non duttile nella forma come quella grammaticale, si piega adattandosi al senso della comunicazione, nel testo dell'autore francese è invece messo sotto accusa l'abuso della stessa che la condanna all'inefficienza. Per Cyrano l'eccesso senza senso della parola, soprattutto di quella trasmessa dalla ripetitiva e pedantesca tradizione scolastica, impedisce la trasparenza del discorso fino a rendere impossibili le relazioni umane.

Per concludere troviamo un ultimo punto, questa volta al di fuori dell'uso dei termini grammaticali deformati per finalità diverse, in cui la semplice dichiarazione del maestro ottocentesco si avvicina al contenuto della commedia francese. Si tratta, ma sempre nell'ottica ottimista che gli appartiene, di quell'attenzione al lato concreto della vita, quel voler assicurare la gentile signorina cui si rivolge di essere in possesso di sostanze sufficienti che, sole, potranno garantire il suo 'essere' un buon marito quando scrive:

(...) io non sarò un cattivo futuro. io non ho molto sostantivo, ma non sono affatto all'ablativo, poiché quel poco che ho è attivo e non passivo
(lato *v*, r.13-15)

Concetto che si può genericamente avvicinare alla modernissima ma negativa osservazione di Jean Grangier, forse una delle sue poche sagge riflessioni:

Mais en cet âge de Fer⁵⁵, on juge de nous parce que nous avons, et non pas parce que nous sommes⁵⁶.

Anche nel Seicento la contrapposizione tra l'avere e l'essere faceva sì che un pur affermato docente non si sentisse pienamente valorizzato per il suo lavoro e apprezzato per il suo sapere dalla società contemporanea.

Note

¹ G. TONSO, *La Calligrafia insegnata nelle Scuole Tecniche Normali e Istituti tecnici, Metodo Teorico pratico, Scrittura italiana*, Torino, Litografia Doyen e Simonetti, 1890. Giovanni Tonso è stato uno dei più noti calligrafi italiani; i suoi *Quaderni Metodici* furono adottati dalla maggior parte delle scuole dell'Italia postunitaria.

² Nel ms. i versi appaiono trascritti di seguito ad occupare la larghezza della riga: «ama chi t'ama non // amar chi ti fugge ama// quel cuor che per te si// distrugge».

³ I versi sopra citati si completano nella tradizione con il seguente distico «non t'ama chi amor ti dice / ma t'ama chi guarda e tace». Essi appartengono ad un anonimo autore in quanto non si trovano tra le numerose composizioni dedicate all'amore scritte dal poeta inglese.

⁴ Questo nome di luogo potrebbe comprovare l'origine settentrionale del documento.

⁵ N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1929, voll. I-VI, nuova ristampa dell'edizione integra (Citato Tomm.).

⁶ Tomm., *proposizione*, vol. IV.

⁷ Tomm., *coniunzione*, punto 6, vol. II.

⁸ *Idem*, punto 2.

⁹ *Ibid.*, vol. IV.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibid.*, vol. IV.

¹² *Ibid.*, vol. I.

¹³ *Ibid.*, vol. III.

¹⁴ *Ibid.*, vol. VI.

¹⁵ *Ibid.*, vol. III, paragrafo 16.

¹⁶ *Ibid.*, vol. III, paragrafo 12.

¹⁷ *Idem*, paragrafo 17.

¹⁸ *Ibid.*, vol. III, paragrafo 5.

¹⁹ *Ibid.*, vol. V, paragrafo 5.

²⁰ *Ibid.*, vol. I, paragrafo 2.

²¹ *Ibid.*, vol. II.

²² *Ibid.*, vol. III.

²³ *Ibid.*, vol. III.

²⁴ CYRANO DE BERGERAC, *Le Pédant joué, Comédie*, Paris, Charles de Sercy, 1654.

Nel presente articolo faremo riferimento a questa edizione, accessibile sul sito Gallica della B.N.F. e ritenuta ancora *editio princeps* anche se l'opera omnia di Cyrano è stata pubblicata nel 1977 da J. PRÉVOT, CYRANO DE BERGERAC, *Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1977. La commedia trova posto anche nel volume collettivo dedicato al teatro del '600, Collectif, *Théâtre français du XVIIème siècle*, Paris, Pléiade, 1986, vol. II.

²⁵ Jean Grangier è stato un personaggio importante nel suo tempo, amico del Papa Urbano VIII, dei maggiorenti della corte francese ed autore di un vasto numero di opere in latino in cui appare il suo nome latinizzato *Ioannis Grangierio, regii professoris eloquentiae*. Questo fatto ha determinato la variante in cui possiamo trovare scritto il cognome: Grangier alla latina o Granger alla francese. In quest'articolo useremo la forma latineggiata anche se nell'edizione citata appare la forma Granger. La commedia di Cyrano, così incisiva e violenta, è stata con ogni probabilità scritta dopo la morte di un personaggio tanto famoso.

²⁶ Cfr. S. REQUEMORA-GROS, «Que diable allait-il faire dans cette galère? De Cyrano à Molière.» *Cyrano de Bergerac, Cyrano de Sannois*, 2005, Sannois, France. <hal 01631063>, p. 1.

²⁷ *Idem*. La studiosa cita l'edizione delle *Œuvres complètes* fatta da J. Prévot e le pagine (pp. 163-164) in cui si parla della lingua del *Pédant joué*.

²⁸ *Ibid.* p. 2.

²⁹ A. MOTHOU, «Cyrano traumatisé. Une conférence de J. Letrouit», Les Dossiers du Grihl. [en ligne], les dossiers de Jean Pierre Cavaillé, Libertinage, athéisme, irrégion. Essais et bibliographie, mis en ligne le 07 novembre 2009, consulté le 03 avril 2020, <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/3661>, p. 21. J. Letruit aveva parlato della vita di Cyrano nel Collège al punto 13 della sua conferenza.

³⁰ M. DE MONTAIGNE, *Essais*, I, 25 e 26

³¹ RABELAIS, I e II, cc. XIV e XV.

³² A. GRAF, «I pedanti nel Cinquecento», in *Nuova Antologia*, fasc. XXIII, Roma, tipografia della Camera dei Deputati, 1886, p. 8.

³³ G. BRUNO, *Il Candelaio*, Parigi, appresso Guglielmo Giuliano, 1582.

³⁴ ID. *Boniface et le pédant*, Paris, chez pierre Ménard, 1633. La commedia di G. Bruno condivide con quella di Cyrano, oltre al riferimento esplicito al pedante presente nel titolo, anche la forma in quanto alla scrittura in prosa si alternano lunghi brani in versi. Per un ampio confronto tra le due commedie si veda l'articolo di A.

PREDÀ, «De la dislocation théâtrale: Le Candelaio de Giordano Bruno et le Pédant joué de Cyrano de Bergerac» in *Studi di Letteratura francese*, vol. XXVI (2001), Firenze, Olschi, 2002, pp.65-78.

³⁵ G. BRUNO, *Il Candelaio*, ed. a c. di G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, Einaudi, 1964, Atto IV, scena XI, p.71.

³⁶ Sembra si tratti del rapimento del giovane Vincent, poi Saint Vincent de Paule, (1581-1660), avvenuto all'inizio del Seicento mentre andava da Marsiglia a Narbona. Preso da una nave di pirati turchi e poi venduto come schiavo a Tunisi, Vincent era riuscito a fuggire dopo aver convertito i suoi carcerieri. La veridicità di questa vicenda è messa in dubbio ma questo non toglie che Cyrano lo utilizzi per farne un racconto pittoresco e dinamico ambientando il rapimento del figlio di Grangier addirittura a Parigi alla «porte de Nesle, au Quai de l'École», cfr. *Le Pédant joué*, éd. cit., acte II, scène IV, p.30. La scena detta «de la galère» è stata poi ripresa nell'atto II, scena 7, delle *Fourberies de Scapin*.

³⁷ Non è senza importanza il fatto che in quegli stessi anni, dal 1637 al 1660, si situò l'esperimento di Port-Royal con *Les petites écoles* dove il francese trovava posto come lingua veicolare nell'insegnamento dei Giansenisti. La loro chiusura obbligata dimostra che il problema era molto sentito.

³⁸ Cfr. J. PICOCHÉ-CHR., MARCHELLO-NIZIA, *Histoire de la langue française*, Paris, Nathan, 1994, p.28.

³⁹ CYRANO DE BERGERAC, *ed.cit.* p.8. È molto interessante quello che dice A. MOTHU, art. cit, punto 5, a proposito del latino usato da Cyrano e cioè che questo era per lo più pronunciato «à la française» e non «à la restituée», per cui, giocando sull'omofonia, la frase citata sarebbe stata letta e sentita come: «Ah! petitesse!»

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Il successo del preziosismo per la maggior parte degli studiosi è racchiuso nel decennio che va dal 1650 al 1660, cfr. R. BRAY, *La préciosité et les précieux de Thibaud de Champagne à Jean Girodoux*, Paris, Albin Michel, 1948.

⁴² CYRANO DE BERGERAC, *ed. cit.*, p.5

⁴³ *Ibid.*, p.6.

⁴⁴ *ibid.*, p.5.

⁴⁵ *Idem*

⁴⁶ Ne *le Pédant joué* la prosa è utilizzata per la prima volta proprio da Cyrano sulla scena del teatro francese del Seicento in alternanza ai versi. Si veda anche la precedente nota n.34.

⁴⁷ CYRANO DE BERGERAC, *ed.cit.*, p.7, vv.1-25

⁴⁸ Analisi condotta sul confronto con O. BLOCH, W. VON WARTBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

⁴⁹ CYRANO DE BERGERAC, *ed.cit.*, p.7

⁵⁰ CYRANO DE BERGERAC, *ed.cit.*, p.8.

⁵¹ *Ibid.*, p.9. A. MOTHU, art. cit., riporta il punto 6 della conferenza di J. LETROUIT dove si dice che J.Truchet nella sua edizione della Pléiade (*Théâtre au XVII siècle*, Paris, Gallimard, 1986, p. 1468) elenca, per quanto possibile, i riferimenti alla *Grammaire* di Jan von Pauteren alias Jan Despautère, manuale di latino in voga nel Seicento, trovati nel modo di esprimersi di Grangier.

⁵² La questione della possibilità tecnica della rappresentazione scenica completa del *Pédant joué* è accennata anche nell'articolo di S. REQUEMORA-GROS, *art. cit.*, p.3.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ FR. DE SANCTIS, *Relazione sul progetto per la riforma della pubblica istruzione nel Regno di Napoli*, in F.DE SANCTIS, *Scritti pedagogici* a c. di N. SAMMARTANO, Roma, Armando Armando, 1959, p. 97.

⁵⁵ Con «âge de Fer» si fa certamente allusione alla prima metà del Seicento, un'epoca dominata dalla guerra dei trent'anni che finisce solo nel 1648 con la pace di Vestfalia.

⁵⁶ CYRANO DE BERGERAC, *ed.cit.*, p.8.

Pierino Gallo

Tours et détours du rire dans les contes marmontéliens

Jamais, à l'époque moderne, le rire ne s'est aussi bien marié avec la parole qu'à l'âge des *philosophes*. On pourrait même avancer, sans risquer d'être démenti, que le rire est en quelque sorte le mercure dans lequel baignent les Lumières. Depuis plusieurs années, grâce surtout aux productions de la critique voltairienne¹, l'image s'est fixée d'un siècle persifleur, d'une société qui «rit» sans renoncer à polémiser². Symbole de la liberté et renversement contestataire, le rire amuse autant qu'il instruit, «secou[ant] gaîment le joug de la tradition»³: «je prends le parti de rire – dira Voltaire en 1760 – et je veux mourir en riant»⁴.

Sur le plan littéraire, il est à peine besoin de rappeler à quel point la fiction sut traduire cet engouement : des contes de Crébillon⁵ aux nouvelles de Florian⁶, de l'ironique *Candide* au *Neveu de Rameau*⁷, les clins d'œil et les décalages soumettent le sens des textes à un constant dédoublement, contribuant à la mise en scène d'une nouvelle axiologie. Car, on le sait, le rire est avant tout une activité interprétante, fondée sur un pacte de communication et une posture d'énonciation⁸. C'est en usant de ce «regard oblique» (le procédé implique de fait un lecteur actif et le décodage d'une «algèbre évaluative»⁹) que s'imposent, au cours du siècle, les fictions moralisantes, romans et contes où l'emploi de la *delectatio* devient souvent invitation au dessillement.

À ce titre, les premiers contes de Marmontel (1723-1799)¹⁰, conçus, en majorité, pour être lus dans les salons¹¹ et pour viser plusieurs aspects de l'homme moderne, peuvent passer pour exemplaires¹². Le rire s'y exprime effectivement des façons les plus diverses, tantôt en fustigeant, par des peintures risibles, la «société précieuse», tantôt en indiquant par des dialogues plaisants, le bon exemple à suivre¹³. Aux techniques d'illusion, par ailleurs, Marmontel «préfère la complicité avec le lecteur»¹⁴; au sérieux d'un censeur, la gaieté d'un homme simple: l'auteur des *Contes*, enfin, «ne cherche pas à faire accepter son génie; il met seulement en lumière le talent qui est le sien,

d'entrer [...] dans le goût de son public, de créer la connivence et de cueillir des sourires»¹⁵.

Loin de refaire une étude approfondie du style marmontélien¹⁶, nous nous contenterons, dans ces quelques pages, d'élucider les éléments constitutifs du rire du conteur, éléments que nous aborderons *grosso modo* selon deux catégories¹⁷: celle de l'ironie (considérée rhétoriquement comme un «tour d'expression», à savoir comme un procédé linguistique: forme de la «dissimulation transparente»¹⁸, l'ironie dit le contraire de ce que l'on pense réellement¹⁹) et celle du comique (à prendre ici dans sa double acception de caricature des mœurs et parodie des caractères²⁰).

Cette démarche nous permettra de préciser dans quelle mesure le rire participe, sous la plume de Marmontel, des stratégies édifiantes du conte moral, en dégagant une «finalité» et une «manière d'envisager le sens»²¹ propre à notre auteur.

*

On a assez souligné le caractère «théâtral» des fictions de Marmontel²²: le phénomène est d'autant plus important qu'il s'enracine, dans les *Contes*, au sein même de la diégèse en programmant par là la réception des textes. «Mettre en scène» veut dire surtout, pour notre conteur, mettre sa morale en action, par des dialogues ou des tableaux vivants où le lecteur puisse enfin se reconnaître. C'est sous cet angle que le rire, pris dans ses formes variées et pour sa valeur démonstrative, peut être perçu comme porteur d'exemplarité.

Engagé – avoue Marmontel –, il y a quelques années, à écrire sur la Comédie, je cherchois dans la Nature les règles & les moyens de l'Art. Cette étude me conduisit à examiner s'il étoit vrai, comme on l'a dit, que tous les grands traits du ridicule eussent été saisis par Molière & par les Poètes qui l'ont suivi.

En parcourant le tableau de la société, je crus appercevoir que dans les combinaisons inépuisables des folies & des travers de tous les états, un homme de génie trouveroit encore de quoi s'occuper. J'avois même recueilli quelques observations que je voulois proposer aux jeunes Poètes, lorsque M. de Boissi, mon ami, me demanda quelques morceaux de Prose à insérer dans le Mercure. Il me vint l'idée de mettre en œuvre,

dans un Conte, l'un des traits de ma collection; et je choisis pour essai la ridicule prétention d'être aimé uniquement pour soi-même²³. [...] flatté d'avoir saisi le goût du public dans un genre que l'on daigna regarder comme nouveau, je continuai à m'y exercer²⁴.

Inspirés du théâtre, les premiers contes moraux sont en effet essentiellement de «petites comédies de salon»²⁵, où l'anecdote plaisante se plie souvent au vouloir du moraliste. On a vite à l'esprit, en lisant ces quelques lignes, le fameux art poétique de la préface de *Tartuffe* (1669):

Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule²⁶.

Marmontel, n'en doutons pas, le savait assez. Fin portraitiste à l'écoute de son public, il ponctue ses *Contes moraux* de scènes risibles et de miroirs philosophiques. Le rire d'*Alcibiade*, celui du *Mari Sylphe* et du *Philosophe soi-disant* témoignent parfaitement de cette «théâtralisation». Ainsi lit-on, dans le premier de ces trois contes, le paragraphe suivant:

La nature & la fortune sembloient avoir conspiré au bonheur d'Alcibiade. Richesses, talents, beauté, naissance, la fleur de l'âge & de la santé; que de titres pour avoir tous les ridicules! Alcibiade n'en avoit qu'un: il vouloit être aimé pour lui-même. Depuis la coquetterie jusqu'à la sagesse, il avoit tout séduit dans Athenes; mais en lui, étoit-ce bien lui qu'on aimoit? Cette délicatesse lui prit un matin, comme il venoit de faire sa cour à une prude: c'est le moment des réflexions. Alcibiade en fit sur ce qu'on appelle le sentiment pur, la métaphysique de l'amour. Je suis bien duppe, disoit-il, de prodiguer mes soins à une femme qui ne m'aime peut-être que pour elle-même! Je le sçaurai, de par tous les Dieux; & s'il en est ainsi, elle peut chercher parmi nos athletes un soupirant qui me remplace. (CM, t. I, pp. 1-2)

L'entrée en matière se fait d'emblée par un portrait et des détails qui rappellent les paratextes didascaliques. Le rire, qui plus est, accompagne ici la «caractérisation» du personnage: par le biais de l'ironie (le verbe «conspirer» et le nom «titres» suggèrent, par exemple, une lecture antiphrastique), ou encore grâce au comique situationnel (comique qui trouve ici son pivot dans l'aparté auctorial: «c'est le moment des réflexions»). Les phrases exclamatives et le bref monologue complètent l'orchestration caricaturale et contribuent à universaliser les défauts d'Alcibiade. Le milieu et le caractère du personnage deviennent ainsi un reflet de la France de Marmontel, et notamment de sa société mondaine.

La mise en scène, d'ailleurs, se poursuit tout au long de l'histoire; par un contraste plaisant, la prude attisera les sens d'Alcibiade, et une veuve «inconsolable» se laissera consoler:

La veuve trouva un soulagement sensible dans les entretiens de ce disciple de Socrate²⁷, & Alcibiade un charme inexprimable dans les larmes de la veuve. Cependant leur morale s'égayait de jour en jour. [...] Enfin, on étoit au désespoir d'avoir perdu un si bon mari, mais bien résolue à n'en pas prendre un second. Eh! quoi, dit Alcibiade, à votre âge renoncer à l'hymen! Je vous avoue, répondit la veuve, qu'autant l'esclavage me répugne, autant la liberté m'effraye. À mon âge, livrée à moi-même, & ne tenant à rien, que vais-je devenir? Alcibiade ne manqua pas de lui insinuer qu'entre l'esclavage de l'hymen & l'abandon du veuvage il y auroit un milieu à prendre, & qu'à l'égard des bienséances, rien au monde n'étoit plus facile à concilier avec un tendre attachement. On fut révoltée de cette proposition; on eût mieux aimé mourir. Mourir dans l'âge des amours & des grâces! il étoit facile de faire voir le ridicule d'un tel projet, & la veuve ne craignoit rien tant que de se donner des ridicules. Il fut donc résolu qu'elle ne mourroit pas; il étoit déjà décidé qu'elle ne pouvoit vivre sans tenir à quelque chose, ce quelque chose devoit être un amant, & sans prévention elle ne connoissoit point d'homme plus digne qu'Alcibiade de lui plaire & de l'attacher. Il redoubla ses assiduités; d'abord elle s'en plaignit, bien-tôt elle s'y accoutuma, enfin elle y exigea du mystère; & pour éviter les imprudences, on s'arrangea déceimment. (CM, t. I, pp. 13-15)

On reconnaît, dans ce passage, le rire protéen des *Contes moraux*. Stylistiquement, Marmontel marque son texte de tournures ironiques qui invitent les «spectateurs» à une approche détournée: le «soulagement sensible», la «morale» qui s'égaie, le prétendu «désespoir» du veuvage sont autant de balises qui installent dans le récit le point de vue du conteur. En proposant le spectacle du ridicule, en outre, les éléments comiques de la scène (l'enchaînement presque fébrile des répliques, l'amour présenté comme une exigence vitale) donnent à saisir dans le même temps leur dimension édifiante (la leçon à en tirer étant liée dans ce cas au contre-exemple de la veuve). Enfin, comment ne pas revoir dans ce portrait un reflet de Célimène, la «veuve coquette» du *Misanthrope* (1666)²⁸? Face à la cour de leurs amants, les deux «se plaignent» pour bientôt «s'y accoutumer».

C'est cette veine amusante qui se déploie, en atteignant son apogée, dans le théâtre des équivoques du *Mari Sylphe*, où la dynamique du rire passe surtout à travers l'emploi du comique de situation (déguisements, jeux de rôle ingénieux), insérée le plus souvent dans des tableaux à visée moralisante. L'intrigue du conte se prête du reste aux retournements de perspective: «Élise a été élevée dans la croyance que les hommes et les femmes sont des ennemis. Elle est persuadée qu'elle ne s'est mariée que par complaisance et refuse d'éprouver quelques sentiments que ce soit pour son époux [Volange]. Friande de fictions, elle se passionne pour les fables des sylphes si bien qu'elle finit par en rêver et prendre ses rêves pour la réalité»²⁹. C'est en réponse à cet état des choses que son mari décide de monter un stratagème: pour attirer l'attention de sa femme, il se fera passer pour le sylphe Valoe (littéralement «tout âme»). Suivant ce défilé de masques³⁰, le dispositif optique adopté par le conteur joue sur les déformations et invite à lire le récit comme une vaste anamorphose. La contrariété qui naît du brouillage identitaire entre le mari (entité réelle) et le sylphe (créature surnaturelle), aussi bien que la naïveté d'Élise provoquent chez le lecteur un rire presque maïeutique³¹. Comme dans les lignes suivantes, où la volonté didactique de Marmontel est omniprésente:

Elle [Élise] étoit couchée, la lumière éteinte, & Volange au chevet de son lit. Crois-tu qu'il revienne, dit-elle à Justine [la servante d'Élise]?
 – Oui, s'il est galant, il doit-être arrivé. – Ah, du moins, s'il pouvoit m'entendre! Il vous entend, répondit Volange avec sa douce voix [...].
 – Hélas, dit-elle, puis-je voir sans trouble réaliser ainsi mes songes, &

passer, par un prodige inconcevable, de l'illusion à la réalité? Croirai-je que l'un des esprits célestes daigne quitter le ciel pour moi, & se familiariser avec une simple mortelle? (CM, t. I, pp. 210-211)

Situation moliéresque que la comparaison entre les lois du mariage et l'amour de Volange (petit clin d'œil sur la ressemblance entre le nom du sylphe et l'adjectif «volage») aiguise et amplifie :

Quelle comparaison [c'est Élise qui parle] de ce commerce intime avec celui des dangereux mortels dont nous sommes ici les esclaves ! Hélas, vous sçavez que j'ai subi les loix de l'hymen, & que l'on m'a donné des chaînes. Je le sais, dit Volange, & l'un de mes soins sera de vous les rendre légères. Ah! reprit-elle, n'en soyez point jaloux. Mon mari est peut-être celui des hommes qui se ressent le moins des vices de son espèce; mais ils sont tous si persuadés & si fiers de leurs avantages, si indulgents pours leurs torts, & si rigoureux pour les nôtres; si peu scrupuleux sur les moyens de nous séduire & de nous asservir, qu'il y auroit autant d'imprudence que de foiblesse de s'y livrer. Eh bien, lui dit son Sylphe, le croiriez-vous? Tout ce que vous reprochez aux hommes, nous le reprochons aux Sylphides. (CM, t. I, pp. 212-213)

L'entretien se déroule sur le modèle du dialogue philosophique: un interlocuteur A exprime son point de vue qu'un interlocuteur B vient démentir ou relativiser. C'est le conteur qui parle à travers le sylphe, pour instruire Élise et s'adresser, indirectement, à ses contemporains. Les références à la «galanterie empressée» (CM, t. I, p. 220) de Volange montrent, par la suite, le caractère illusoire de tout amour idéalisé, en mettant en garde les lectrices contre les rêveries trompeuses. Le «badinage» une fois éclairci, Élise pourra enfin retrouver le bonheur et redécouvrir dans son sylphe l'identité de son mari.

S'articulant sur le mode de la connivence amusée, *Le Philosophe soi-disant* fait du principe du *ridendo dicere verum* l'essence même de sa morale: si le portrait du vieil Ariste (philosophe hypocrite et cible des flèches de Marmontel) fait penser de prime abord à un nouvel Alceste³², la courbe de sa déchéance et l'effritement de ses valeurs engendrent un rire philosophique bien connu des Lumières: transporté à la campagne, au sein d'une société frivole, nous sommes «amené[s] à suivre la vie des personnages selon un mou-

vement en trois temps: mystification, démystification et ré-enchantement»³³. Comique de situation et comique de caractère scandent ainsi le récit en frappant tantôt les membres du cercle mondain (reflets de certains milieux de la France de Louis XV), tantôt Ariste: ce dernier, en effet, «se trouve pris à son propre piège. Alors qu'il se vante d'être détaché des considérations basement matérielles, il finit par accepter, par pur intérêt financier, le mariage avec la Présidente. La comédie que lui jouent les autres personnages met ainsi en lumière ses véritables intentions et la source profonde de ses actions, à savoir son amour-propre. Ariste, qui se croyait libre de toutes passions, finit symboliquement enchaîné aux pieds de la présidente, sous l'éclat de rire de toute la compagnie. La mise en scène se fait dès lors révélation, au sens de démontage des illusions et des aveuglements»³⁴. L'épisode du dîner constitue, à cet égard, un passage prémonitoire:

On annonça le dîné, il [Ariste] donna la main à Clarice, & se mit auprès d'elle à table. Je veux, lui disoit-elle, vous réconcilier avec l'humanité. – Il n'y a pas moyen, Madame, il n'y a pas moyen : l'homme est le plus vicieux des êtres. Quoi de plus cruel, par exemple, que le spectacle de votre dîner? combien d'animaux innocens immolés à la voracité de l'homme? ce bœuf, quel mal vous avoit-il fait? & ce mouton, symbole de la candeur, quel droit aviez-vous sur sa vie ? & ce pigeon, l'ornement de nos toîts, qu'on vient d'arracher à la tendre colombe? [...] Tout le monde conclut que le Philosophe ne se nourrissoit que de légumes, & l'on n'osoit lui offrir de ces viandes qu'il parcouroit avec pitié. Donnez, donnez, dit-il: puisqu'on a tant fait que de les égorger, il faut bien que quelqu'un les mange. Il déclamoit ainsi, en mangeant de tout, contre la profusion des mets, leur recherche, leur délicatesse: Ah l'heureux temps, disoit-il, où l'homme broutoit avec les chevres! Donnez-moi à boire, je vous prie. La nature a bien dégénéré! Le Philosophe s'enivra en faisant la peinture du clair ruisseau où se désaltéroient ses peres. (CM, t. II, pp. 6-7)

Le ridicule est ici produit par le décalage entre les gestes et les paroles d'Ariste, dont l'incohérence est démasquée pour déclencher, à travers le rire, l'éveil de la conscience. Ainsi, par amour, il se laissera coiffer (CM, t. II, p. 22) et rhabiller en «gris de lin» (CM, t. II, p. 24): «Un bon carosse, un appartement commode [...], et le meilleur Cuisinier de Paris ; tel étoit son plan de

vie». (CM, t. II, p. 31) Plan de vie que la Présidente saura attiser pour couronner sa farce (enchaîner Ariste par la promesse de dix mille écus de rente) et rabaisser la fausse doctrine du philosophe:

[...] je suis à moi, et je suis à vous [c'est Ariste qui parle]. – Ah, je triomphe: vous êtes à moi! Venez donc que je vous enchaîne. – Ah, Madame, dit-il en tombant à ses genoux, quel empire vous avez pris sur moi! Ô Socrate! ô Platon! qu'est devenu votre disciple? Le reconnoissez-vous encore dans cet état d'avilissement? Comme il parloit ainsi, la Présidente avoit pris un ruban couleur de rose qu'elle attachoit au cou du Sage, & [...] avec un air enfantin le plus plaisant du monde, elle l'appelait du nom de Charmant. Juste Ciel, que deviendrois-je, si quelqu'un sçavoit... Ah, Madame, disoit-il, fuyons, éloignons-nous d'une société qui nous observe; épargnez-moi l'humiliation. – Qu'appellez-vous humiliation? Je veux que vous fassiez gloire à leurs yeux d'être à moi, de porter ma chaîne. À ces mots la porte s'ouvre, la Présidente se lève tenant le Philosophe en laisse. Le voilà, dit-elle à la compagnie qui l'environna tout-à-coup, le voilà cet homme si fier qui soupire à mes genoux pour les beaux yeux de ma cassette: je vous le livre; mon rôle est joué. À ce tableau, le plafond retentit du nom de Charmant et de mille éclats de rire. (CM, t. II, pp. 41-42)

Si l'ironie verbale de cet extrait «opère selon un renversement sémantique presque mécanique»³⁵ («Je veux que vous fassiez *gloire* à leurs yeux...»; «le voilà cet homme si *fier*»), son comique marque une prise de distance et une moralité auxquelles on est invité à adhérer: voici, semble nous dire Marmontel, le triste destin d'un savant hypocrite (à ce propos, le plaisant du mot «Charmant», employé dans ce contexte, fait fonction de balise). En rompant, par des «éclats de rire», l'illusion romanesque, le conteur nous plonge donc au cœur même de sa leçon, dont l'efficacité est garantie par la puissance figurative du dénouement.

C'est à peu près ces mêmes astuces – narratives, linguistiques et axiologiques – qui encadrent la critique sociale et religieuse d'*Annette et Lubin*: si, en effet, les amours naïves des deux cousins font sourire sans déclencher le jugement («Hé bien – dit Lubin – quand nous croyions ne nous faire que des amitiés, c'étoit l'amour que nous faisions», CM, t. II, p. 209), les préjugés et

l'avidité du vieux pasteur sont couverts d'un ridicule qui corrige («Le Curé m'a dit que si nous étions riches il n'y auroit que demi-mal, & qu'avec beaucoup d'argent les cousins se tiroient de peine», *CM*, t. II, p. 216). Le détour par le mensonge et par le comique, en somme, y active un processus de moralisation que l'on retrouve dans presque tous les contes marmontéliens. Ce dernier échantillon, tiré du *Connaisseur* (où un pédant vaniteux est pris au piège par deux jeunes gens) illustre bien les «dénivellations» de sens engendrées par ce détour:

Fintac [le Connaisseur] reçut le fils de son ami [Célicour] avec cette bonté qui protège. Monsieur, lui dit-il, j'ai entendu parler de vous: je sçais que vous avez eu du succès en province; mais en province, croyez-moi, les arts & les lettres sont encore au berceau. Sans le goût, l'esprit & le génie ne produisent rien que d'informe, & il n'y a du goût qu'à Paris. Commencez donc par vous persuader que vous ne faites que de naître, & par oublier tout ce que vous avez appris. Que n'oublierois-je pas, dit Célicour, en jettant les yeux sur une nièce de dix-huit ans que le Connoisseur avoit auprès de lui! Oui, Monsieur, c'est aujourd'hui que je commence à vivre. Je ne sçais quel charme on respire en ces lieux, mais il se développe en moi des facultés qui m'étoient inconnues: il me semble que je viens d'acquérir de nouveaux sens, une nouvelle ame! Bon! s'écria Fintac, voilà de l'enthousiasme: il est né Poète, & à ce seul trait je le garantis tel. Il n'y a point de poésie à cela, reprit Célicour, c'est la naïve & simple nature. – Tant mieux! c'est-là le vrai talent. Et à quel âge vous êtes-vous senti animé de ce feu divin? – Hélas, Monsieur, j'en ai eu quelques étincelles en province; mais je n'y éprouverai jamais cette chaleur vive & soudaine qui me pénètre en ce moment. C'est l'air de Paris, dit Fintac. (*CM*, t. II, pp. 328-329)

*

Outils dialectiques et inférentiels, l'ironie et le comique des *Contes moraux* ont une fonction qui dépasse le simple divertissement. Participant à l'orientation théâtrale des textes, ils mobilisent des idées et des postures qui interpellent la conscience des lecteurs. Se met en place, dans ces «comédies des mœurs et des vices», une «école du rire» qui échappe à toute exploration

unilatérale et qui finit par épouser l'inspiration même des contes. C'est par le rire que Marmontel nous convie à la réflexion, un rire qui se déploie entre tentation romanesque et visée démonstrative, brouillage sémiologique³⁶ et exercice du jugement. Le conte, nous le savons, vaut chez le jeune Limousin, «par ses “tableaux vivants”, par ses “scènes dialoguées”, par ses “groupes animés”»; le conteur est un animateur, il évoque la vie avec ses mains, avec son visage»³⁷ et parsème ses histoires de signaux à déchiffrer. Il ne nous reste, pour bien cerner l'esprit du moraliste, qu'à saisir ces signaux, et à suivre le regard du narrateur dans les méandres de la fable. C'est en riant qu'on pénètre réellement dans cette matière, le recul propre au rire ouvrant une béance d'où ressortent les trésors les plus cachés.

Note

¹ La bibliographie sur le rire voltairien étant imposante, nous ne donnons ici que quelques titres susceptibles d'élargir nos réflexions: M. H. MASON, «L'ironie voltairienne», in *CAIEF*, n. 38 (1986), pp. 51-62; M. G. CUTLER (dir.), *Voltaire, the Enlightenment and the Comic Mode. Essays in Honor of Jean Sarrailh*, New York, Peter Lang, 1990; S. MENANT, *L'Esthétique de Voltaire*, Paris, SEDES, 1995; Chr. MERVAUD, «Rire et érudition chez Voltaire», in *Dix-huitième siècle*, n. 32 (2000), pp. 111-128; R. TROUSSON, *Visages de Voltaire (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Champion, 2001.

² Voir, pour une mise au point de la question, A. RICHARDOT, *Le Rire des Lumières*, Paris, Champion, 2002, et le n. 32 (2000) de la revue *Dix-huitième siècle* dirigé par Lise Andries.

³ A. RICHARDOT, *Le Rire des Lumières*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ VOLTAIRE, *Correspondance*, éd. Th. BESTERMAN, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1968-1977, n. 8926 (lettre à d'Alembert du 21 mai 1760).

⁵ Claude-Prospér Jolyot de Crébillon, dit Cébillion fils (1707-1777), exerça sa veine ironique dans un certain nombre de contes qui firent sa renommée: rappelons *Le Sylphe ou Songe de Madame de R****. *Écrit par elle-même à Madame de S**** (1730), *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarmé, histoire japonaise* (1734), *Le Sopha, conte moral* (1742), *Ab quel conte! Conte politique et astronomique* (1754), et *Les Heureux Orphelins, histoire imitée de l'anglais* (1754).

⁶ J.-P. CLARIS de FLORIAN, *Nouvelles nouvelles* (1792).

⁷ Sous-titré significativement «Satyre seconde». Voir, sur le caractère ironique de

ce texte, les études recueillies dans M. DUCHET et M. LAUNAY (dir.), *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Paris, Nizet, 1967.

⁸ Nous renvoyons, sur ces questions, à É. SMADJA, *Le Rire*, Paris, PUF, 1993.

⁹ La formule est de Philippe Hamon (*L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 31).

¹⁰ Philosophe, académicien et disciple de Voltaire, Jean-François Marmontel fut sans aucun doute l'un des écrivains les plus prolifiques et les plus inspirés de son siècle. Son œuvre littéraire se compose essentiellement de pièces de théâtre (*Denys le Tyran*, *Cléopâtre*, *Les Héraclides*), de romans (*Bélisaire*, *Les Incas*) et de récits brefs.

¹¹ Sur la genèse des *Contes moraux*, on peut consulter S. LENEL, *Un Homme de lettres au XVIII^e siècle: Marmontel. D'après des documents nouveaux et inédits*, Paris, Hachette, 1902, pp. 212-269.

¹² Nous ne prenons en examen ici que les contes rédigés entre 1755 et 1765, la gaieté s'estompant dans les récits postérieurs (*Nouveaux contes moraux*) au profit d'un rictus moral plus accentué. Voir à ce sujet N. VEYSMAN, «Le rictus moral de Marmontel», in *Féeries*, n. 5 (2008), pp. 115-132.

¹³ «Chez lui [Marmontel], le précepte est bien antérieur au récit, il le soutient et le guide» (J. SGARD, «Marmontel et la forme du conte moral», in J. EHRARD (dir.), *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution: Jean-François Marmontel (1723-1799)*, Clermont-Ferrand, G. de Bussac, 1970, p. 234).

¹⁴ *Ibid.*, p. 231.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Étude qui a déjà été réalisé, entre autres, par Scipion Lenel (*Un Homme de lettres au XVIII^e siècle: Marmontel [...], op. cit.*) et John Renwick (*Jean-François Marmontel (1723-1799). Dix études*, Paris, Champion, 2001).

¹⁷ Nous suivons, dans cette bipartition, les cases terminologiques employées par les poéticiens des Lumières. Voir sur ce point L. ANDRIES, «État des recherches. Présentation», in «Le Rire», *Dix-huitième siècle*, n. 32 (2000), pp. 7-18.

¹⁸ B. ALLEMANN, «De l'ironie en tant que principe littéraire», in *Poétique*, n. 36 (1978), p. 396.

¹⁹ C'est le sens que lui attribuent les grammairiens du XVIII^e siècle (Dumarsais, Furetière, Beauzée) et que Marmontel reprend dans l'article «Ironie» des *Éléments de littérature* (éd. S. LE MÉNAHÈZE, Paris, Desjonquères, 2005, pp. 683-687).

²⁰ Marmontel en donne une analyse dans l'article «Comique» de l'*Encyclopédie* (voir *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson/David l'aîné/Le Breton/Durand, t. III (1753), pp. 681-683).

²¹ P. SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 26.

²² Voir sur ce point: M. BUCHANAN, «Les Contes moraux de Marmontel», in *The French Review*, vol. 41, n. 2 (Nov. 1967), pp. 201-212; K. ASTBURY, *The Moral tale in France and Germany. 1750-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, notamment pp. 24-25; P. GALLO, «Introduction», in J.-F. MARMONTEL, *Alcibiade ou le Moi, Les Quatre Flacons et autres contes*, éd. P. GALLO, Paris, L'Harmattan, 2019, pp. 9-21.

²³ Marmontel fait ici allusion à *Alcibiade*, son premier conte publié à la demande de Louis de Boissy, alors directeur du *Mercure*. Voir aussi J.-F. MARMONTEL, *Mémoires*, éd. J. RENWICK, Paris, Champion, 2008, p. 358.

²⁴ J.-F. MARMONTEL, «Préface», in *Contes moraux*, Paris, Merlin, 1765, t. I, p. I-III. Toutes nos citations des *Contes moraux* seront tirées de cette édition (dorénavant CM).

²⁵ M. BUCHANAN, «Les Contes moraux de Marmontel», art. cit., p. 205.

²⁶ MOLIÈRE, «Préface», in *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, édition en ligne: <http://www.toutmoliere.net/le-tartuffe,33.html> (consultée le 12 février 2020).

²⁷ Alcibiade est présenté par Marmontel comme un disciple du philosophe grec. L'opposition entre la sagesse du maître (Socrate) et les niaiseries narcissiques de l'élève amplifie le ridicule de l'histoire.

²⁸ Voir surtout actes II et III.

²⁹ M. FOURGNAUD, *Le Conte à visée morale et philosophique: de Fénelon à Voltaire*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 603.

³⁰ Ainsi Marmontel s'en justifie-t-il dans la préface: «La réflexion, & l'étude du monde m'ont fourni de nouveaux sujets. On voit des époux dignes de s'aimer, en défiance l'un de l'autre, passer de la froideur à l'antipathie, & d'une prévention injuste se faire à tous deux un malheur réel. C'est ce que j'ai peint dans *le Mari Sylphe*. Le moyen de conciliation que j'ai pris est un peu singulier; mais il est reçu au Théâtre: il n'y a de moi dans cette fable que les détails épisodiques, les caractères, & la moralité.» (CM, t. I, p. VIII).

³¹ Dans le sens de la maïeutique socratique (μαϊευτική): art d'«accoucher» les esprits par le dialogue afin qu'ils parviennent à trouver en eux-mêmes les vérités. Sur les liens entre rire et «enfantement» maïeutique, voir G. MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

³² Personnage principal du *Misanthrope*, Alceste hait les hommes et la société, dont il dénonce l'hypocrisie et les fausses vertus. Toutefois, il est amoureux de Célimène, jeune femme coquette et médisante. Des ressemblances subsistent aussi entre l'intrigue de cette pièce et celle du conte de Marmontel: une prude (Arsinoé) et une sincère (Éliante) se disputent les faveurs d'Alceste qui, à son tour, est sous l'emprise

de Célimène.

³³ P. GALLO, «Introduction», in J.-F. MARMONTEL, *Alcibiade ou le Moi, Les Quatre Flacons et autres contes*, op. cit., p. 20.

³⁴ M. FOURGNAUD, *Le Conte à visée morale et philosophique: de Fénelon à Voltaire*, op. cit., p. 456. Le terme «comédie» est dans ce cas on ne peut plus pertinent: « C'est un assez plaisant original, disoit Doris: qu'en ferons-nous? Une Comédie, répondit Cléon [...]. [...] Clarice après quelque difficulté consentit à jouer son rôle. [...] quelques regards échappés à celui-ci sembloient répondre du dénouement. [...] Clarice en rougissant rendit compte de la première scene, & son début reçut des éloges; mais la Présidente fronçant le sourcil, avez-vous prétendu, dit-elle, que je sois simple spectatrice?» (CM, t. II, pp. 11-12 et 18).

³⁵ P. SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 83.

³⁶ Dans la mesure où le rire contribue à remodeler la triangulation entre les signes, l'ordre (ou le sens) des choses et la vérité. Voir à ce sujet J. GOLDZINK, *La Plume et l'idée ou l'intelligence des Lumières*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2008.

³⁷ J. SGARD, «Marmontel et la forme du conte moral», art. cit., p. 233. Les passages entre guillemets dans la citation renvoient à l'article «Conte» des *Éléments de littérature*.

Daniela Fabiani

Adieu Babylone di Naïm Kattan tra autobiografia e auto-etnografia

Quando nel 1975 la casa editrice canadese La Presse pubblica il volume *Adieu Babylone*¹ il suo autore, Naïm Kattan, è ormai un affermato scrittore e intellettuale francofono nonché esponente di spicco degli *écrivains migrants* canadesi: iracheno di origine ebraica, Naïm Kattan è nato a Bagdad nel 1928 e si è stabilito a Montréal nel 1954, dopo alcuni anni di studio alla Sorbona di Parigi. Pubblicato con la dicitura ‘roman’, in realtà il volume è il primo tomo di una trilogia che a più riprese egli ha definito autobiografica, composta da *Les fruits arrachés*² e *La fiancée promise*³. Si tratta di tre romanzi ambientati ognuno in una delle città in cui lo stesso autore ha vissuto: *Adieu Babylone* racconta l’adolescenza e la giovinezza di un ragazzo ebreo — il cui nome non viene mai indicato — nella Bagdad degli anni 1940, la nascita della sua passione per la cultura araba e della sua vocazione di scrittore, la sua curiosità per una vita sociale complessa ma affascinante in cui la convivenza più o meno pacifica tra le varie etnie viene man mano compromessa dalle vicende storico-politiche. *Les Fruits arrachés* racconta il periodo parigino del giovane Méir che, venuto dall’Iraq con una borsa del governo francese per studiare in Sorbona, si ritrova all’improvviso apolide in quanto gli ebrei sono stati cacciati da Bagdad; egli cerca comunque di inserirsi nella nuova società in cui vive e attraverso il rapporto affettivo con alcune ragazze di varie nazionalità conosce e si confronta con le diverse culture europee. *La fiancée promise*, ultimo tomo della trilogia, vede il giovane Méir arrivare in Canada alla ricerca di quella terra promessa dove poter vivere in tranquillità, ricco di un bagaglio multiculturale che lo ha formato fin dalla nascita e che gli ha fatto capire come la diversità etnica possa diventare sorgente sia di lotta che di ricchezza interiore. Tre continenti e in particolare tre città diventano pertanto gli emblemi del nomadismo di un personaggio/narratore che attraverso la scrittura di Naïm Kattan vive in sequenza cronologica un’esperienza che corrisponde a epoche successive della vita dell’autore stesso. La visione retro-

spettiva, mediata dalla finzione narrativa, permette perciò all'autore di ripercorrere con la memoria, attraverso il suo personaggio, i luoghi e i momenti essenziali della sua vita passata mettendo in evidenza i caratteri salienti, le problematiche, gli aspetti contraddittori, le fratture personali e sociali che le tre città, in quanto espressione della cultura del loro popolo, hanno generato nel giovane protagonista.

Di questi tre volumi solo il primo, *Adieu Babylone*, ha per così dire varcato i confini della terra canadese: già nel 1976 la casa editrice francese Julliard lo ripropone al pubblico dell'Esagono nella sua integralità mentre nel 2003 la casa editrice Albin Michel lo ripubblica con alcune varianti significative, pur se legate al solo apparato paratestuale. Anzitutto al titolo viene aggiunto un sottotitolo, *Mémoires d'un Juif d'Irak*, eliminando il termine 'roman'; inoltre vengono inserite all'inizio del volume una *Préface* di Michel Tournier e un *Avant-propos* dello stesso autore. Nel 2010 l'editore italiano Manni ne pubblica la traduzione italiana nella sua versione originaria, quindi scrivendo in copertina il termine 'romanzo', e con una prefazione di Bernardo Valli. Queste variazioni segnalano fin da subito la diversità interpretativa di un testo che certamente è tutto questo ma è anche a mio avviso molto di più: romanzo autobiografico. Memorie sono certamente generi letterari in cui poter inserire i vari percorsi di lettura che il volume propone ma né singolarmente né nel loro insieme riescono a rendere conto della ricchezza e della varietà del racconto e soprattutto non fanno emergere il vero valore che l'autore ha voluto attribuire a questa sua fatica letteraria.

Romanzo, autobiografia, Memorie

In una intervista rilasciata nel 1985 a Jacques Allard, Naïm Kattan, rispondendo affermativamente ad una domanda circa la possibilità per il lettore di conoscere la sua infanzia e adolescenza nel volume *Adieu Babylone*, sottolinea:

Adieu Babylone, je l'ai appelé *roman* parce que c'est romancé. J'ai biffé certaines choses, je les ai changées, et parce que je raconte des événements historiques, je ne voulais pas tomber dans la difficulté du documentaire. [...] Or, je ne voulais qu'écrire un roman basé sur une

mémoire, telle qu'elle était revécue au Canada par quelqu'un qui a transporté avec lui sa patrie.⁴

In queste brevi righe troviamo spiegate sinteticamente sia le ragioni della sua scelta sia le varianti delle scritture dell'io sopra dette: sul filo di una memoria aiutata dall'immaginario il romanzo autodiegetico, ma direi anche intradiegetico, racconta il percorso esistenziale e di formazione di un adolescente ebreo cresciuto in una società multietnica, toccata, ferita e per certi aspetti distrutta dalla guerra e dalle vicende storiche. La dimensione narrativa si appoggia molto sulla descrizione della città e tende a metterne in luce essenzialmente le caratteristiche sociali tanto che il testo si sofferma a lungo a raccontare la conformazione dei vari quartieri secondo le etnie che lì vivono, lo stile di vita di queste ultime e le attività economiche che vi si esplicano: il quartiere ebraico, nel tempo trasformato da periferia campestre e fangosa in un agglomerato di case con giardini pieni di fiori e la sinagoga come punto di riferimento per tutti⁵, il quartiere musulmano, la zona del Maidane «le dernier refuge des prostituées»⁶, ecc... Colpisce comunque fin dalle prime pagine il punto di vista con cui il personaggio/narratore introduce le varie problematiche sociali che si trova ad affrontare: la pietra di paragone con cui raccontare e paragonare le vicende che segnano la sua vita è la cultura ebraica, così come egli la vive in famiglia e nella sua comunità di appartenenza ma messa costantemente a confronto con quella delle altre etnie e soprattutto con quello che è il suo sogno, cioè superare le differenze sociali per trovare nell'unica appartenenza irachena il luogo di incontro capace di superare difficoltà e contraddizioni. L'amore di questo *juif arabe*, come egli ama sempre definirsi, per la cultura araba e per il suo paese, l'Iraq, viene continuamente messo in luce attraverso vari momenti che contrassegnano la sua esistenza. Il romanzo si apre raccontando le discussioni letterarie fatte al bar con i suoi amici in lingua araba: se «Dans la bouche d'un Musulman, un mot typiquement juif est synonyme de ridicule»⁷, egli stesso dice di vergognarsi «de prononcer devant les autres les mots de l'intimité, du foyer, de l'amitié»⁸ per cui privilegia l'altra lingua; inoltre scrive e pubblica alcuni racconti in arabo, crea un 'journal hebdomadaire' in lingua araba, ecc. Tuttavia ogni tentativo di conciliazione e superamento si scontra con una realtà che rimette in discussione questo suo ideale; così ad esempio, quando decide di iscriversi con l'amico Nessim a una scuola musulmana perché entrambi innamorati della

cultura araba, si trova a lottare contro l'ostilità dei compagni musulmani e degli stessi insegnanti:

Terrés dans notre solitude, nous épuisions notre dépit et notre colère dans de consolantes promesses de vengeance et de véhémentes imprécations. On nous repoussait mais on ne nous arrêterait pas en chemin. Nous n'écririons qu'un meilleur arabe et professeur et élèves seraient bien forcés alors de nous reconnaître le droit au partage⁹.

Se fin dalle prime pagine il narratore, parlando dell'ibridazione linguistica di ogni dialetto presente a Bagdad¹⁰, mette in luce come esista al di là di ogni differenza identitaria una lingua comune che è appunto l'arabo, nello stesso tempo si rende conto che l'unità linguistica non sopprime le differenze e soprattutto che queste ultime invece di essere fonte di arricchimento diventano occasione di distanza e di divergenze:

Dans notre groupe, nous n'étions ni juifs ni musulmans. Nous étions irakiens, soucieux de l'avenir de notre pays, par conséquent de notre avenir à chacun de nous. Sauf que les Musulmans se sentaient plus irakiens que les autres¹¹.

Questo suo atteggiamento che tende a relegare in secondo piano l'identità primaria viene messo costantemente a confronto con quello del suo amico fraterno Nessim che fin dalle prime pagine, durante le discussioni al bar, usa invece il dialetto ebraico volendo far rispettare la sua cultura d'origine: intransigente, idealista, estremista, Nessim oppone alla tradizione letteraria araba, che pure ama, il valore della lingua e cultura ebraica e il ruolo che questa comunità ha avuto e continua ad avere nella costruzione della Bagdad del tempo. La delusione che pian piano aumenta per un ideale che gli sembra impossibile raggiungere spinge anche il nostro protagonista a rivedere il suo atteggiamento per così dire moderato rispetto alla sua etnia di appartenenza, che diventa così una sorta di ancora di salvezza cui aggrapparsi, un mondo da riscoprire e da comprendere meglio in riferimento a una cultura sociale diversa in cui è immerso. Ad esempio, la scoperta dell'universo femminile musulmano lo fa riflettere sulle differenze con cui viene considerata la donna nella sua famiglia tanto che, volendosi accertare se la sorella si sposa solo per

rispettare le regole della tradizione, si sente rispondere che lei ha accettato liberamente il fidanzamento pur se con un uomo propostole dalla famiglia¹². O ancora, volendo approfondire la sua vocazione letteraria, dopo tanti tentativi, prende atto del fatto che potrà farlo solo partecipando alla vita del club Al Rafidaine in cui viene introdotto dallo zio ebreo: «Dès que je franchissais le seuil du Club, j'avais l'impression de redécouvrir l'enfance, de retrouver mon âge réel»¹³.

Accanto perciò al suo profondo amore per la cultura e la lingua araba e per il suo paese, l'Iraq, lo scrittore adulto si trova a raccontare una formazione personale in cui tutto rimanda il personaggio/narratore alla sua identità ebraica, ad approfondire una appartenenza che così ci viene raccontata e illustrata attraverso le varie scoperte del giovane.

Se la dimensione autobiografica restituisce l'evoluzione di una personalità formatasi in una contraddizione continua ma radicata costantemente nell'identità ebraica, anche la dimensione storica si trova a percorrere la stessa strada. Il massacro degli ebrei nella notte del Farhoud, la guerra e l'occupazione prima tedesca poi inglese entrano di prepotenza nella vita sociale della città di Bagdad e personale del narratore, determinando, accanto alla distruzione di interi quartieri ebraici e all'uccisione di molti ebrei, il deterioramento dei rapporti tra le varie comunità — curdi, ebrei, arabi —, la crescita e l'esplosione di un nazionalismo arabo che genererà diffidenza e aumenterà le distanze tra i vari gruppi sociali, incrinando nel protagonista la certezza di appartenere ad una città cosmopolita che favorisce la convivenza tra le varie etnie. Di fronte al pogrom contro gli ebrei e alle diffidenze continue che gli arabi manifestano verso gli ebrei, il protagonista/narratore — e con lui l'autore — si vede come costretto a ripercorrere il passato della presenza ebraica a Bagdad: anche con l'ausilio di *flashback* sulla storia del popolo ebraico e sull'importanza del suo insediamento a Bagdad¹⁴, viene così posta in primo piano sia la cesura storica che è stata l'occupazione europea sia la problematica etnica di un popolo che a Bagdad ha vissuto momenti di grande splendore ma anche di vero terrore. Si tratta essenzialmente di ricordi che la memoria del protagonista non può cancellare perché non solo hanno determinato mutamenti importanti nella sua vita ma soprattutto hanno contribuito ad alimentare in lui l'aspirazione a trovare una possibilità di conciliazione che, rivelatasi poi impossibile, lo spingerà a desiderare e a realizzare una partenza verso una terra europea da lui molto amata, la Francia.

Ora, come si è visto, il romanzo si limita a raccontare solo alcuni anni della vita del protagonista, quelli che vanno dai 14 ai 19, e ciò dimostra che l'autore non vuole ripercorrere la totalità della sua esistenza: i successivi testi parleranno degli anni della permanenza a Parigi e dei primi mesi del suo arrivo a Montréal per cui i fatti che racconta sono quelli che la sua memoria gli riconsegna perché legati direttamente alla sua vita interiore e alla sua formazione personale. La dimensione del romanzo autobiografico è certamente preponderante, vista anche l'indicazione che ne dà lo stesso autore, ma restano comunque valide le altre linee interpretative proposte. Se l'autobiografia, secondo la formula di Lejeune, è il racconto retrospettivo che una persona fa della propria esistenza mettendo in evidenza soprattutto la storia della sua personalità¹⁵, per cui possiamo parlare nel nostro caso sia di *pacte autobiographique* che di *pacte référentiel*, e il genere *Mémoires* rimanda ai «Récits d'une vie dans sa condition historique»¹⁶, queste diverse scritture dell'io qui si rivelano complementari per cui potremmo dire con Simard che il testo si muove «[...] dans une zone floue de la frontière roman-autobiographie»¹⁷ e quindi leggerlo secondo l'ottica proposta da Marcel de Grève:

S'il est vrai que l'autobiographie ne ressortit pas, à proprement parler, à la littérature de fiction, puisque l'auteur y apparaît à la fois comme narrateur et comme personnage principal, et qu'il est censé reproduire la vérité, dans la pratique il n'est pas toujours aisé de distinguer l'autobiographie de certains romans écrits à la première personne; il convient, en fait, de déterminer dans quelle mesure l'auteur s'identifie au personnage, ce qui ne peut se faire qu'à l'aide de confidences de l'auteur lui-même ou à partir de données se trouvant dans le texte même¹⁸.

Tra autobiografia e auto-etnografia

Pur se non è sempre agevole individuare la soglia che intercorre tra realtà e finzione, in *Adieu Babylone* l'identificazione tra autore e personaggio sorge spontanea alla luce dei vari scritti e delle interviste dell'autore, tutti successivi naturalmente alla pubblicazione del volume. Ma è proprio alla luce di questi scritti e degli altri volumi della trilogia che possiamo capire il valore e lo scopo che hanno spinto Naïm Kattan a scrivere questo testo. Infatti l'e-

lemento che permette di leggerlo in modo più unitario è il fatto che in *Adieu Babylone* noi leggiamo in realtà il racconto di formazione di un ragazzo ebreo che, deluso nella sua aspirazione, viene man mano sospinto a diventare più consapevole delle sue radici primarie: qui non abbiamo un testo che, come in altre situazioni legate alla migrazione, rimanda a una *quête d'identité* ma siamo di fronte a un tentativo di comprensione di come si è sviluppata la sua identità, soprattutto in relazione alla convivenza con le altre etnie, in vista di capire e vivere meglio il presente. Già nel lontano 1970 Jean Starobinski suggeriva l'idea che probabilmente non si penserebbe di raccontare gli eventi della propria vita se non fosse successo qualcosa di fondamentale, capace di provocare un cambiamento radicale nel corso dell'esistenza¹⁹. È questo il caso del nostro autore: nell'ultimo tomo della trilogia il protagonista Méir, ormai in Canada, desideroso di trovare un lavoro e una stabilità definitiva, per realizzare questo suo desiderio sarà costretto a legarsi alla comunità ebraica di Montréal. L'identità multi-etnica della città non corrisponde certo al suo desiderio di conciliazione tra diversi, tanto più che anglofoni, francofoni, ebrei e ebrei iracheni lo pongono tutti ancor più radicalmente di fronte alla necessità di una scelta di parte: per i canadesi francesi egli è un 'fenomeno' perché ebreo e francofono; gli intellettuali francofoni cercano di farsene un alleato contro gli anglofoni; la stessa comunità ebraica lo vede come un elemento spurio al suo interno a causa delle sue origini irachene; per tutti egli è e resta «[...] la bête curieuse, l'étranger, symbole d'ouverture sur un monde lointain»²⁰. Méir tenta in tutti i modi di non essere costretto a schierarsi, a scegliere, ma di fronte alla dura realtà dovrà arrendersi e accettare di entrare a far parte della comunità ebraica, l'unica che gli può permettere di trovare un lavoro e di fargli intravedere un possibile futuro. In una città come Montréal, che gli appare crudelmente indifferente, egli è costretto a ritornare alle sue origini primarie, pur se consapevole di portare in sé una diversità che nulla riuscirà a estirpare ma che mai forse gli permetterà di avere un riconoscimento ufficiale nella società di accoglienza. Questo ritorno memoriale alle origini, forzato ma necessario, diventa probabilmente il motivo di una scrittura che tenta di approfondire e gestire una identità spesso sradicata e decostruita e in questo senso il testo può essere letto come un'autobiografia o meglio come una espressione di quella nozione di "traversée du moi" con cui vengono oggi analizzati dalla critica i testi autobiografici degli scrittori migranti, un testo cioè in cui il soggetto translingue, vissuto tra varie culture, analizza se stesso

in quanto implicato in trasformazioni culturali e storiche di ampia portata²¹. Tuttavia, proprio per la sua tendenza a ripercorrere mentalmente le tappe di una storia personale inserita nella comunità ebraica, possiamo ancor meglio parlare nel caso di *Adieu Babylone* di auto-etnografia: pur se ancora poco usata in ambito letterario e più invece in quello delle scienze sociali, essa consiste in «une méthode de recherche et d'écriture, un genre autobiographique, qui met en lumière diverses couches de la conscience de l'expérience, ralliant le personnel au culturel»²². Essa pertanto permette di valorizzare lo sguardo su di sé, sulla propria esperienza di formazione ma inserita in una dimensione collettiva e quindi aiuta a capire l'accentuazione narrativa sulle particolarità della comunità ebraica fatta dall'autore di cui vengono spiegati e fatti conoscere usi, costumi, riti e tradizioni, mutamenti e caratteristiche. Siamo cioè di fronte a un io che scrive di sé, della propria evoluzione personale ma inserita e vissuta dentro una comunità etnica ben precisa e scoperta nelle sue sfaccettature grazie al confronto con un contesto culturale diverso e vario.

Scrivere serve per rivelarsi, dice Kattan²³, cioè è un mezzo per conoscersi mettendo insieme le tessere sparse delle acquisizioni emerse nell'incontro/scontro con le varie culture con cui si è incrociata la propria vita e in *Adieu Babylone* è evidente il tentativo memoriale dell'autore di ricostruire il proprio percorso all'interno della comunità ebraica di Bagdad. Dopo circa venti anni dal suo arrivo a Montréal Kattan, che nel frattempo è diventato giornalista e scrittore e ha trovato una sua collocazione all'interno del mondo culturale quebecchese, sente la necessità di riflettere su di sé affrontando il suo passato dal punto di vista personale e sociale; qui cioè egli prende coscienza che il suo rapporto con l'ebraismo è diventato un'identità costante con cui confrontarsi, una realtà concreta, vitale e non più un puro riferimento ideale da mettere in relazione e conciliare con l'alterità. La narrazione allora, grazie anche alla distanza offerta da ogni creazione artistica, permette di veicolare non solo la memoria di quelle speranze e attese, quelle delusioni o quelle identificazioni che hanno caratterizzato la sua esperienza irachena ma soprattutto di evidenziare le tappe della formazione dell'identità personale di chi scrive, viste comunque alla luce di un presente che non ha più la carica emotiva del migrante ma la sicurezza di chi ha operato con successo una scelta di stabilità. Integratosi perfettamente nella società di accoglienza, Naïm Kattan ha avuto però bisogno di riattraversare le sue vicende personali per capire il senso della sua nuova avventura canadese: per questo dire addio a Babilonia non è solo dire

addio a una esperienza di coabitazione che non tornerà più²⁴, o alla grande storia di una comunità ebraica antica²⁵: vuol dire anche a mio avviso ripercorrere la propria storia per poter iniziare una nuova vita, nella riscoperta e nella consapevolezza di una appartenenza etnica che, pur cambiando le coordinate spazio-temporali e i sistemi di vita sociale e personale, nulla può distruggere.

Note

¹ Le citazioni qui presenti rimandano tuttavia all'edizione francese N. KATTAN, *Adieu, Babylone. Mémoires d'un juif d'Irak*. Préface de Michel Tournier, Paris, Albin Michel, 2003.

² ID., *Les fruits arrachés*, Montréal, HMH, 1977.

³ ID., *La fiancée promise*, Montréal, HMH, 1983.

⁴ J. ALLARD, «Entrevue avec Naïm Kattan», in *Voix et images*, vol. XI, n. 1, automne 1985, p. 14.

⁵ Cfr. N. KATTAN, *Adieu Babylone*, cit., pp. 37-38.

⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 202.

¹⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 22-23.

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹² Cfr. *Ibid.*, pp. 237-38.

¹³ *Ibid.*, p. 246.

¹⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 106 e ss.

¹⁵ PH. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

¹⁶ J.-L. JEANNELLE, *Ecrire ses Mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008, p. 13.

¹⁷ S. SIMARD, «Naïm Kattan romancier: la promesse du temps retrouvé», in *Voix et images*, vol. 11, n. 1, 1985, p. 35 (cons. il 8/02/2014 in <https://id.erudit.org/iderudit/200535ar>).

¹⁸ M. DE GREVE, «L'autobiographie, genre littéraire ? », in *Revue de littérature comparée* 2008/1 (n. 325), pp. 23-31 (qui p. 24). (cons. il 16/01/2019 in <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-23.htm>).

¹⁹ Cfr. J. STAROBINSKI, *Le style de l'autobiographie*, in «Poétique», n. 3, 1970, p.

261.

²⁰ N. KATTAN, *La Fiancée promise*, cit., p. 171.

²¹ Cfr. S. GERHMANN, «La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone», in *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n. 1, 2006 (cons. il 4/04/2020 in. <https://doi.org/10.7202/016713ar>).

²² K. RONDEAU, «L'autoethnographie: une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire», in *Recherches qualitatives*, vol. 30, n. 2, 2011, p. 48 (cons. il 16/01/2019 in <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html>).

²³ Cfr. J. ALLARD, *art. cit.*, p. 27.

²⁴ Cfr. S. SIMARD, *art. cit.*, p. 36.

²⁵ Cfr. J. ALLARD, *art. cit.*, p. 16.

Bruno Capitanucci

Indro Montanelli e l'insurrezione ungherese del 1956

Gli avvenimenti ungheresi dell'autunno 1956 culminati nella rivolta popolare e nella successiva repressione sovietica ebbero un forte impatto sull'opinione pubblica nei paesi occidentali, soprattutto europei. Ne scaturì un dibattito che interessò la politica con i suoi contrasti ideologici e la cultura in generale e del quale in Italia uno dei protagonisti fu senza dubbio il giornalista Indro Montanelli¹ che, avendo assistito di persona all'epilogo della rivolta, ne elaborò un'interpretazione che venne avversata sia dalla sinistra comunista, sia dalla destra anticomunista.

Entrato in Ungheria il 1 novembre 1956 per seguire di persona le vicende successive alla prima rivolta del 23 ottobre, si trovò a Budapest nel pieno della battaglia scatenata dall'Armata Rossa sovietica nella notte tra il 3 e il 4 novembre per riprendere il controllo della città e schiacciare l'opposizione dei patrioti ungheresi. La sua permanenza in Ungheria si protrasse fino al 10 novembre, quando, ormai domata la rivolta armata, i russi diedero a lui e agli altri inviati italiani il permesso di lasciare il paese.

Il giornalista su queste vicende scrisse innumerevoli articoli di giornale, noi per le nostre considerazioni ci baseremo su quelli riportati nel libro *La sublime pazzia della rivolta*².

Di questi eventi Montanelli ha scritto anche in una sua opera teatrale intitolata *I sogni muoiono all'alba*³, da cui fu tratto un film con lo stesso titolo diretto da lui assieme ai cineasti Mario Craveri ed Enrico Gras.

Tutta questa produzione ci fa capire quanto il giornalista, testimone oculare a Budapest della drammatica resistenza opposta dagli Ungheresi all'occupazione russa, sia rimasto colpito dagli avvenimenti. Lui stesso lo testimonia in una risposta ad una lettera dello storico Federigo Argentieri, pubblicata sul *Corriere della Sera* del 17 febbraio 2000 nella rubrica *Le stanze di Montanelli* col titolo *Credo alla sincerità di Nagy e dei Kádár nostrani* in cui afferma:

[...] nella mia vita, gli avvenimenti di Budapest hanno segnato qualcosa, e non soltanto dal punto di vista professionale. Non riesco a ripensarli e a parlarne senza che quel qualcosa torni a rimescolarmene il sangue⁴.

Inquadramento storico dell'Ungheria del 1956

L'Ungheria nel 1956, in un'Europa divisa in due blocchi contrapposti, faceva parte di quello orientale controllato dall'URSS. La sua organizzazione politica e sociale si era modellata sull'esempio sovietico e staliniano di stato totalitario. La collocazione del paese nella sfera sovietica derivava dalle vicende belliche della seconda guerra mondiale e dall'occupazione dell'Armata Rossa sovietica che, con la sua presenza, ne aveva condizionato il destino.

Rievocando brevemente come si fosse giunti a quella situazione, diremo che l'Ungheria del regime autoritario dell'ammiraglio Horthy⁵, entrata in guerra contro l'Unione Sovietica e gli alleati occidentali nel 1941, dopo aver subito sul fronte russo disastrosi rovesci militari, nel settembre 1943, cercò di uscire unilateralmente dal conflitto prima intavolando trattative segrete con la Gran Bretagna e poi il 15 ottobre 1944 annunciando un armistizio con l'Unione Sovietica. I Tedeschi, che fin dal 18 marzo del 1944 avevano in pratica occupato il paese, imposero però al potere il partito, dichiaratamente filonazista, delle Croci Frecciate. Il nuovo governo aiutò i tedeschi a scatenare una persecuzione antiebraica senza precedenti, tanto che si calcola che dal maggio al luglio del 1944, circa 450.000 ebrei di tutte le età, vennero avviati ad Auschwitz e altri campi, dove la più parte morì in seguito agli stenti, alla fame o brutalmente assassinata.

Nel frattempo l'Armata Rossa, entrata in Ungheria, dopo feroci combattimenti con i tedeschi strinse d'assedio la capitale che venne liberata l'11 febbraio 1945. Il paese, nel suo complesso liberato nell'aprile del 1945, restò sotto l'occupazione sovietica che già nel dicembre 1944 aveva favorito la formazione a Debrecen di un governo di coalizione antitedesco.

Nel gennaio 1946 venne proclamata la repubblica e l'anno seguente l'Ungheria firmò con gli alleati il trattato di pace che la riportava ai confini del 1920 sanciti dal trattato di Trianon⁶ con il quale era stata costretta ad accettare la perdita di circa due terzi del suo territorio. Da quel momento, per tutto il periodo tra le due guerre mondiali, tutta la politica estera ungherese era

stata tesa al recupero dei territori perduti, cosa che in parte era avvenuta grazie all'alleanza con la Germania nazista. Col nuovo trattato di pace a Parigi l'Ungheria, non solo dovette abbandonare di nuovo i territori riacquisiti, ma subì un'ulteriore rettifica di confine a favore della Cecoslovacchia.

La presenza sovietica consentì al partito comunista, fino ad allora minoritario, di assumere un ruolo preminente nella vita politica della Repubblica. L'egemonia comunista si concretizzò nell'agosto del 1949 quando venne proclamata la Repubblica popolare d'Ungheria e introdotta una Costituzione di tipo sovietico. Il paese si adeguò al modello sociale ed economico sovietico, quindi, nel quadro di una rigida pianificazione, si nazionalizzarono industrie, attività commerciali e finanziarie e si collettivizzò l'agricoltura. Si andò verso la creazione di uno stato totalitario con l'opposizione e ogni forma di dissenso, anche interna al partito comunista, repressa. Lo stato, o meglio il partito, voleva regolare e controllare tutta la società. L'Ungheria aderì anche al COMECON⁷ e al Patto di Varsavia⁸.

Le conseguenze di tali politiche furono disastrose per l'economia e per il livello di vita della popolazione che si mantenne molto basso, tanto che dopo la morte di Stalin nel 1953, si avviarono caute riforme di liberalizzazione in tutti i campi sotto il governo di Imre Nagy⁹. Il processo si interruppe però nell'aprile 1955 con la sostituzione di Nagy con il più ortodosso A. Hegedüs. L'Ungheria sembrò tornare sotto la cappa di un rigido sistema sociale e politico staliniano ma le posizioni critiche si andarono sempre più affermando nel paese soprattutto ad opera degli intellettuali che riscuotevano sempre maggior seguito anche tra gli operai e i contadini. Nel 1956, dopo che Kruscev nel febbraio aveva denunciato i crimini di Stalin e che in Polonia nel giugno erano scoppiati dei moti antistaliniani, in Ungheria si verificarono grandi manifestazioni di piazza che riportarono al governo il 24 ottobre Imre Nagy.

Il nuovo governo, dopo che era fallito un primo tentativo di repressione dei sovietici, che aveva provocato molte vittime, accettò le principali richieste dei manifestanti giungendo a proclamare la neutralità dell'Ungheria e a ventilare una sua uscita dal Patto di Varsavia. A quel punto i Russi invasero il paese con una forza militare impressionante. Il 4 novembre occuparono Budapest, nonostante la disperata resistenza dei patrioti ungheresi che lasciarono sul terreno circa 2.500 morti e 20.000 feriti, e imposero un governo guidato da Kadar che ricondusse l'Ungheria tra i paesi di stretta osservanza sovietica. Oltre ai caduti in combattimento l'Ungheria pagò un prezzo molto alto per

il suo desiderio di libertà: circa 10.000 persone furono internate in campi di concentramento e 20.000 vennero arrestate. I giustiziati furono 230 ed inoltre circa 200.000 ungheresi abbandonarono il paese¹⁰. Tra i giustiziati va annoverato anche Imre Nagy, ucciso a Budapest il 16 giugno 1958.

Gli articoli di giornale

Come abbiamo detto, Montanelli ha scritto molto sulla rivolta d'Ungheria, noi focalizzeremo la nostra attenzione su alcuni punti che, nei 24 articoli dal 30 ottobre al 27-28 dicembre 1956 ad essa dedicati e raggruppati nel Libro *La sublime pazzia della rivolta*, ci sembrano più significativi. Diciassette articoli vennero pubblicati dal *Corriere della sera* edizione mattutina mentre sette apparvero sull'edizione pomeridiana sotto la testata *Corriere d'informazione*.

Montanelli, fortemente anticomunista e di idee conservatrici, tanto che spesso negli articoli relativi all'Ungheria si definirà senza alcuna inibizione «reazionario», è riuscito a superare le sue posizioni ideologiche e a leggere la realtà per quello che era, non piegandola alle proprie convinzioni perché, come ha scritto nella testimonianza di *Soltanto un giornalista*¹¹

L'impegno della coerenza ho imparato a riservarlo soltanto ai valori fondamentali cui un uomo deve ispirare la sua condotta: il dovere dell'onestà, della sincerità, del coraggio, della responsabilità. Ma sul piano delle idee, sono state proprio l'onestà, la sincerità e il coraggio che mi hanno costretto a cambiarle ogni volta che mi sono trovato di fronte all'evidenza del loro o del mio inganno¹².

Questa linea di condotta, secondo cui esistono alcuni valori che hanno la priorità su ogni altra considerazione ideologica o politica, si è manifestata in maniera superlativa negli articoli che ha scritto sulla rivolta ungherese.

Sin dal suo primo articolo *Non fate pazzie!*¹³ che, inviato da Vienna il 29 ottobre, si basava su informazioni indirette, dà prova di aver compreso che quello che stava accadendo era particolare, tutto nasceva da un moto popolare spontaneo tanto che i suoi capi erano sostanzialmente sconosciuti prima della rivolta: erano emersi solo dall'azione. Dice infatti che la rivolta

[...] ha condotto alla ribalta i protagonisti più decisi e più salaci. Ma non sono stati loro a fare le barricate. Sono state le barricate a fare loro¹⁴.

In questa sede non parleremo delle descrizioni che Montanelli fa degli avvenimenti e dei combattimenti, ma soprattutto ci soffermeremo sulle sue osservazioni e considerazioni che tante polemiche suscitarono in Italia e che lo videro attaccato sia dalla destra sia dalla sinistra.

La prima considerazione è che Montanelli, contrariamente all'opinione corrente, comprende immediatamente che gli Ungheresi si sarebbero battuti, pur consapevoli di non avere possibilità di successo, come afferma nel suo articolo *Il complesso della vittoria*¹⁵ datato 3 novembre, quindi precedente all'invasione anche se pubblicato dal *Corriere della sera* il 4 novembre ad invasione in corso:

Chi li ha visti, come io li ho visti stanotte, questi poveri fanti improvvisati e scalagnati emersi dalle università, dai licei, dai campi, dagli uffici e dalle fabbriche, con gli arcaici fucilini, imbracciati come se fossero stati altrettanti cannoni, e senza nemmeno essere allenati a maneggiarli, al passaggio di quei mostruosi e terrificanti *panzer*, di cui non avrebbero potuto scalfire nemmeno un cingolo, non può avere dubbi in proposito. Questa è gente che non scappa più, che non si arrende più, nemmeno alle ragioni della ragione. Come nel '39 i finlandesi, alla cui razza del resto appartengono. Ma con una vena di pazzia spavalda, che i loro nordici cugini non hanno¹⁶.

Citando i Finlandesi, il giornalista rievoca la sua esperienza durante la guerra russo-finlandese del 1939/40 sulla quale, anche lì trovandosi sul posto, scrisse una serie di articoli, di taglio filo-finlandese, che lo consacrarono come un grande giornalista.

Fondamentali per comprendere come gli avvenimenti di Budapest abbiamo fatto cambiare le convinzioni di Montanelli sono gli articoli pubblicati dopo il suo ritorno in Occidente dal *Corriere della Sera*; a nostro avviso significativi sono soprattutto quelli del 13, 14 e 25 novembre 1956¹⁷.

Nel primo, intitolato, *La battaglia di Budapest*¹⁸, Montanelli fa un resoconto completo degli scontri cui si è trovato ad assistere, non dà ancora un giudizio sui fatti, ma già abbozza alcune considerazioni:

- a) i Russi si sono comportati come il gatto col topo, ingannando la buona fede dei magiari;
- b) la battaglia è stata dura e gli Ungheresi si sono battuti fino allo stremo delle possibilità;
- c) è stata la resistenza di un popolo compatto, gli invasori non hanno trovato appoggi;
- e) i combattenti erano soprattutto popolani o studenti figli di popolani.

Partendo da queste prime osservazioni Montanelli svilupperà la tesi che i rivoltosi erano il popolo, non solo, ma che erano soprattutto operai e studenti, questi ultimi figli di operai. Nel concludere questo articolo egli non rinuncia alla polemica contro i comunisti italiani in quanto ricorda che, quando il mercoledì sera alla Legazione italiana a Budapest si poté ascoltare da Radio Roma il bel discorso del ministro Martino alla Camera dei Deputati disturbato dalle grida dei deputati comunisti inneggianti all'Armata Rossa, questa, proprio nello stesso momento, infieriva contro gli insorti ungheresi ormai senza munizioni.

Nell'articolo del giorno successivo intitolato *Storia di un tradimento*¹⁹, Montanelli riporta le parole dell'On. Matteo Matteotti²⁰, segretario del Partito Socialdemocratico Italiano anche lui presente a Budapest, che, mentre aspettavano il rilascio dei salvacondotti per uscire dall'Ungheria, ad una domanda di un ufficiale sovietico interessato al suo parere perché conosceva il suo ruolo politico e anche la vicenda del padre Giacomo, rispose:

È stata per me e per tutti noi una grande esperienza. Ma non potrei dire che sia felice di quanto è avvenuto e credo che non lo siate nemmeno voi. Non è vero che si sia trattato di una controrivoluzione. Coloro che l'hanno fatta non sono, lo sapete, né i reazionari, né i fascisti, né gli ex ufficiali di Horthy. Sono dei comunisti che si sono ribellati a un certo comunismo²¹.

La definizione della rivolta come fatta da comunisti per un comunismo diverso è il fulcro dell'interpretazione del giornalista e possiamo intuire che nella maturazione delle sue nuove convinzioni abbia in parte influito la visione di Matteotti resa pubblica anche in due articoli pubblicati nel settimanale *Epoca*²². In questo articolo Montanelli menziona il comportamento leale del

giornalista comunista Alberto Jacoviello che rifiutò un lasciapassare individuale affermando che doveva essere esteso a tutti i suoi colleghi italiani, che qualificò come non comunisti «ma di accertata onestà»²³.

Il giornalista ripercorre qui gli avvenimenti politici che portarono i Sovietici ad intervenire e nel finale osserva che le vicende politiche in quel paese sono ormai avviate su una strada senza uscita, al punto che neanche il ritorno al potere di Nagy potrebbe riequilibrare la situazione, e stigmatizza le notizie false che i russi diffondono su presunti saccheggi di negozi per giustificare il loro intervento. Egli dimostra sempre grande ammirazione per i patrioti ungheresi che si sono battuti, pur se coscienti di non avere speranza e dei rischi personali cui andavano incontro, ma esprime anche comprensione per i soldati russi costretti ad eseguire degli ordini sapendo di essere dalla parte sbagliata della barricata tanto da affermare:

Io esco da questa avventura con un certo rispetto per loro: un rispetto proporzionale al disprezzo che nutro per i capi politici che gliela hanno imposta²⁴.

Dopo che i suoi scritti avevano scatenato reazioni negative, egli riafferma e puntualizza le sue convinzioni con il terzo articolo che ha il titolo: *Nessuna elemosina siamo magiari*²⁵. Comincia osservando che la stampa comunista insiste ad attribuire la rivolta ungherese all'opera di reazionari, fascisti, aristocratici e borghesi, magari nostalgici del regime autoritario dell'ammiraglio Horthy che tra le due guerre aveva imposto al paese un regime sostanzialmente para-fascista. Egli non intende polemizzare con questa stampa in quanto basta per smentirla quanto i giornalisti comunisti presenti con lui a Budapest, cioè Jacoviello, Bontempi e Perucchi, avevano potuto scrivere e soprattutto quello che avevano dovuto tacere perché i silenzi di certi giornali, condizionati dalle direttive di partito, contavano più di quello che si scriveva. Confessa che aveva sperato di vedere presenti sulle barricate rappresentanti delle vecchie classi dominanti ungheresi o della borghesia, ma questo non era successo, anche perché tali classi, dopo dodici anni di regime comunista e repressione, erano state quasi eliminate. Egli sperava che la «reazione» fosse ancora così vitale da sapersi sacrificare per gli ideali «borghesi» della libertà, dell'onore, della dignità, ma non ne aveva visto traccia.

Montanelli ritiene che il giornale sovietico *La Pravda*, attribuendo alla «reazione» la rivolta, sfugga all'esame di coscienza che dovrebbero fare coloro che credono o hanno creduto nell'ideologia comunista e che lui, come rappresentante della «reazione» nemica del comunismo, debba farlo al posto loro. In questo articolo pubblicamente riconosce i suoi errori ed esprime le sue convinzioni. Confessa che quando era andato a Budapest aveva alcune idee ferme e cioè che il «popolo in armi» fosse solo una «figura retorica» inesistente nella realtà, che la «classe operaia» avesse come suoi ideali solo la conquista di beni materiali come «*frigidaire* e televisione», che fosse incapace di lottare per grandi ideali e che le rivolte nascessero più dalla debolezza degli oppressori che dal coraggio degli oppressi.

Tutti questi pregiudizi sono svaniti di fronte all'esperienza fatta della rivoluzione magiara perché in Ungheria il giornalista ha potuto vedere effettivamente un «popolo in armi». La «classe operaia» e con essa gli studenti che erano in quel paese tutti figli di operai, hanno costituito la vera forza d'urto della rivolta, dimostrando di essere portatori di valori ben più alti del desiderio di conquista di beni materiali. La rivolta non è stata il frutto di una «ubriacatura momentanea» perché chi ha potuto vedere come la popolazione di Budapest abbia reagito compatta ad un proditorio attacco notturno effettuato da 5.000 carri armati, abbia resistito per quattro giorni e quattro notti, si sia arresa solo quando aveva esaurito le munizioni e anche dopo abbia rifiutato di collaborare col nemico nonostante gli arresti e le persecuzioni, non può credere ad una esplosione estemporanea di rabbia, ma deve ammettere che in quella gente c'erano motivazioni molto profonde.

Per un «reazionario» come lui era difficile ammetterlo ma quel popolo di proletari aveva dimostrato di essere disposto a sacrificarsi per idee quali la libertà e la giustizia e aveva scritto una delle pagine più gloriose del dopoguerra europeo. Aveva lottato in una maniera che in Occidente sembrava ormai impossibile, impartendo al mondo una grande lezione di dignità. In questa società così povera, ormai composta solo da contadini, operai e studenti figli di operai nella quale non era ormai più riconoscibile alcun residuo di aristocrazia o di borghesia, era riemerso un tale orgoglio, un rispetto di se stessa, una serietà che l'avevano spinta ad una resistenza tanto più eroica in quanto tutti sapevano che era impossibile vincere.

Montanelli non azzarda alcuna interpretazione psicologica delle motivazioni della rivolta, sa infatti che in simili frangenti riaffiorano le più diverse

aspirazioni. L'unica cosa che si sente di dire è che tutti gli Ungheresi erano accomunati dalla disperazione. Di una cosa tuttavia era sicuro: gli Ungheresi, nel loro brevissimo periodo di libertà, avevano ben chiari due obiettivi: la libertà e il socialismo, le idee che avevano difeso contro i *panzer* sovietici combattendo con un accanimento quasi religioso. Si era trattato di un vero popolo in armi, rimasto tale anche quando di armi e munizioni non ne aveva più.

Montanelli nel finale osserva:

A Budapest il comunismo è morto: lo dico con profonda convinzione. E non c'è artificio dialettico che possa risuscitarlo. Di esso non rimane che un esercito irto di cannoni, che sparano contro gli operai, gli studenti e i contadini²⁶.

Afferma inoltre che

[...] è morta a Budapest anche la nostra «reazione». Non ce n'era sulle barricate, fra i protagonisti del più bello e nobile episodio della storia europea di dopoguerra. Non ce n'era né in senso fisico né in senso metafisico²⁷.

A suo avviso, da Budapest quelle folle compatte nel contrastare il sopruso e l'aggressione sono divenute portatrici di una nuova religione di libertà e socialismo. Le loro istanze non sono né troppo nuove, né troppo moderne ma sono capaci di insegnare all'Occidente un modo diverso di affrontare i problemi. La serietà, l'impegno e la decisione di quel popolo ha fatto riscoprire in Occidente un clima morale ormai desueto.

In un successivo articolo intitolato *L'errore di Nagy*²⁸, Montanelli, che soprattutto intendeva difendere l'operato dell'esponente ungherese tacciato di ingenuità, ribadisce ancora una volta il concetto che la rivoluzione ungherese è stata una vera rivolta popolare. Egli polemizza fortemente con la propaganda di Mosca che tentava di giustificare l'Armata Rossa che aveva sparato contro operai, contadini e studenti. Concorda in parte con l'interpretazione di Mosca che in effetti la rivolta ungherese aveva attraversato due fasi:

La propaganda di Mosca e dei suoi servitori [...] dice, fra tante bugie, una verità, e cioè che l'insurrezione ha avuto due fasi. La prima fu una

rivolta «dentro il partito», di comunisti che protestavano contro un certo comunismo. La seconda fu la sovrapposizione, su questa, di una rivoluzione nazionale antisovietica. È esatto. Fu proprio così.²⁹

Nel prosieguito di questa interpretazione è fortemente polemico perché sostiene essere falso che l'Armata Rossa sia intervenuta per stroncare solo la seconda fase dato che stavano prendendo il sopravvento elementi «reazionari e fascisti». Secondo lui è vero proprio il contrario: i sovietici avrebbero provocato la seconda fase per stroncare la prima.

Ripercorrendo gli avvenimenti, ricorda che gli Ungheresi inizialmente, ispirati da una mozione del Circolo Petöfi, associazione in cui anziani della vecchia guardia comunista e giovani intellettuali elaboravano progetti di riforme, volevano semplicemente introdurre in Ungheria gli stessi miglioramenti di regime che si stavano introducendo nella Polonia di Gomulka e che ancora prima si erano sperimentati nella Jugoslavia di Tito. La repressione sanguinosa della grandiosa manifestazione del 23 ottobre 1956 davanti al palazzo della radio fece cambiare le cose perché indusse l'esercito ungherese a distribuire armi al popolo: è così che cominciò la rivoluzione vera e propria. Da qui le vicende successive che hanno fatto fare all'Ungheria «la parte della cavia di tutto un vasto processo involutivo della politica estera sovietica»³⁰ e che hanno evidenziato un duplice aspetto della tragedia, quello del comunismo e quello nazionale magiaro.

Simbolo di questa duplicità è la vicenda stessa di Nagy per cui:

Nagy impersona due tragedie: quella dell'Ungheria, ma anche quella del comunismo. Può darsi che abbia sbagliato. Ma cosa dire dei russi, i quali non hanno capito che queste due tragedie erano interdipendenti, che l'una non poteva non provocare l'altra? Dopo Budapest, fare il comunista significa fare soltanto il «piazzista» dell'Armata rossa, come lo sono i vari Togliatti e Thorez. [...] Chi lo prendeva come una missione, non può concludere con Nagy che si è trattato di uno «spaventoso inganno»³¹.

Un altro aspetto che sta molto a cuore a Montanelli riguarda l'atteggiamento da tenere rispetto al fenomeno dei molti militanti comunisti italiani, soprattutto intellettuali, che abbandonavano il partito messi di fronte alla

realità di un'Unione Sovietica, la quale, da paese ideale e guida del proletariato mondiale, si era rivelata strumento di repressione delle istanze popolari di libertà. In questo esodo rivede il suo travaglio interiore e quello di molti della sua generazione quando, da fascisti convinti, si erano accorti della reale natura del regime e avevano cominciato progressivamente a distaccarsene. Voleva che non si sentissero soli come era successo a loro che erano stati guardati con sospetto, spesso tacciati di opportunismo.

Nell'articolo intitolato *Il tubo vuoto*, pubblicato dal *Corriere della Sera* il 2 dicembre 1956 con il titolo eloquente *Nessuno meglio degli ex può dirci cos'è il comunismo*, dopo aver ricordato le difficoltà morali affrontate da lui e da molti come lui, nell'allontanarsi disillusi dal fascismo e dopo aver rievocato la figura del suo amico Berto Ricci³² che, anche per evitare di affrontare e risolvere il problema, aveva finito per arruolarsi volontario e morire in Libia, osservava:

Cerchiamo di non ricadere nello stesso errore, oggi, dinanzi agli intellettuali comunisti che si trovano, rispetto al marxismo, nella stessa condizione in cui noi ci trovammo rispetto al fascismo nel '38 e dintorni, e che rischiano, per non saper dove andare, di restare dove sono e di finire come Berto Ricci. Scrittori come Pratolini, come Bilenci, come Rea, giornalisti come Smith, come Perucchi, come Bontempi, rappresentano un patrimonio di intelligenza che non ci possiamo concedere il lusso di buttar via. Essi ci propongono un problema morale ed umano, prima che politico, che bisogna affrontare e risolvere un po' diversamente da come certi antifascisti di nostra conoscenza affrontarono e risolsero quello nostro, scavando tra l'Italia di ieri e quella di oggi un solco in cui essi stessi, poi, hanno finito con l'affogare³³.

Considera che il comunismo, che pretende di essere una vera e propria religione, è un movimento molto più difficile da abbandonare di quanto non fosse stato per loro abbandonare il fascismo e quindi coloro che di fronte alla realtà ungherese si ravvedono sono persone di valore non da trattare come transfughi, ma da accogliere con tutti gli onori nelle file dell'anticomunismo.

La pièce teatrale

Montanelli, come già detto, sulla rivolta ungherese ha scritto anche un testo teatrale intitolato *I sogni muoiono all'alba*, in due atti, rappresentato la prima volta a Milano il 3 novembre 1960. Il giornalista ha qui riproposto le sue convinzioni in merito al significato della rivolta ungherese.

L'opera rievoca l'atmosfera di Budapest nella terribile notte tra il 3 e il 4 novembre 1956 vista con gli occhi di cinque giornalisti italiani che sono costretti dalle circostanze a coabitare in una camera nell'albergo Duna. Le ore passate insieme sono rese difficili dai diversi temperamenti, dalle diverse sensibilità ideologiche e dai diversi approcci alla professione ma tra i cinque si stabiliscono anche dei rapporti di apprezzamento e cameratismo, come quando decidono di condividere la stessa sorte rifiutando di riparare nell'ambasciata italiana.

Il testo di Montanelli, basato sulla parola e sullo scambio di idee dei protagonisti, vuole rappresentare l'alternanza tra speranze e delusioni in quella notte particolare in cui, mentre sembravano in corso le trattative, si è in bilico tra desideri e realtà. L'alba spazzerà tutti i sogni e si manifesterà la realtà dell'arrivo dei carri armati russi. Il titolo stesso, *I sogni muoiono all'alba*, riassume efficacemente il senso di quel conflitto tra la volontà di credere che i sogni possano realizzarsi e la cruda realtà che il risveglio porta con sé. L'atmosfera è sospesa, tutti aspettano qualcosa, e questa incertezza fa emergere anche le storie personali di ognuno dei protagonisti, con i loro pregi, le loro miserie e i loro rimpianti. La tensione diviene massima quando tutti aspettano l'eventuale risposta all'ultimatum che i russi avevano dato agli Ungheresi: dieci minuti di tempo per comunicare, con il suono delle sirene, la resa. L'ultimatum sarà ignorato e il segnale che gli ungheresi resisteranno verrà comunicato agli spettatori dalla narrazione dei giornalisti che alla finestra della stanza riferiranno di veder cadere, colpito da una fucilata, un ufficiale russo, uscito dalla torretta di un carro armato.

Nei cinque giornalisti italiani sono riassunti alcuni tipi di colleghi che l'Autore conosce; vi sono anche due donne ungheresi, madre e figlia. Tutti assolvono una funzione importante nell'economia della narrazione teatrale di Montanelli che, attraverso i loro dialoghi, ribadisce le sue idee sull'interpretazione da dare alla rivolta ungherese. Vengono riaffermate con convinzione le valutazioni che il giornalista aveva sviluppato nei suoi articoli, quelle stesse che, come abbiamo visto, avevano suscitato accese polemiche in Italia.

Dei giornalisti italiani due hanno un ruolo meno importante, anche se sempre significativo, rispetto agli altri tre che assumono una maggiore rilevanza nell'economia dell'opera. Le figure diciamo di contorno sono: Gianni, emblema dell'esperto corrispondente di guerra che non ha una grande cultura ma che è disposto sempre a rischiare per essere il primo a dare le notizie e Franco fotografo che, per consolidare la sua posizione economica, spera di scattare fotografie che possano interessare le grandi riviste.

Il primo, fortemente avverso ad Alberto che crede lo abbia danneggiato perché è un anticomunista, pensa addirittura di essere stato segnalato ai russi come loro grande nemico. Scoprirà che, per loro, era un illustre sconosciuto quando, fatto prigioniero nel corso di un maldestro tentativo di uscire dalla città, verrà lasciato libero di tornare all'albergo. Gianni è anche il prototipo dell'anticomunista schierato che a priori giudica negativamente qualunque avvenimento o persona appartenente a quella ideologia.

Il secondo potrebbe essere assimilato, in qualche modo, alla figura dell'inviato speciale della RAI Franco Mangilli di cui Montanelli scrive che «va citato al merito del nostro giornalismo»³⁴ per il coraggio che dimostrava nel muoversi nella città sconvolta dalle bombe per realizzare buoni *reportage*.

I personaggi più importanti e centrali sono Sergio, Alberto e Andrea. Sergio è un giovane giornalista comunista che all'età di sedici anni in Italia è diventato partigiano e ha combattuto contro i fascisti e i tedeschi. Per questa sua esperienza, si sente molto vicino alle idee dei giovani insorti ungheresi perché ha un'idea movimentista e libertaria del comunismo. Ha intrecciato una relazione sentimentale con la partigiana ungherese Anna e, nel finale, quando cominceranno i combattimenti, si sentirà obbligato a seguirla nella lotta sia per amore, sia per coerenza con le sue idee. Anche Alberto è comunista e fino a quel momento ha vissuto la sua appartenenza ubbidendo ciecamente alle direttive del partito, tanto da accettare che la sua mutilazione ad un braccio venisse propagandata come una conseguenza della sua partecipazione alla lotta partigiana mentre in realtà era frutto di un incidente giovanile: ora di fronte alla realtà che vede a Budapest ha forti dubbi e si sente combattuto. Vorrebbe che il partito avesse ragione, ma da uomo onesto capisce che le tesi ufficiali del comunismo italiano, perfettamente allineate alla propaganda sovietica, sono false. Riteniamo molto significativa in questo senso la sua esortazione finale a Sergio quando questi, indeciso sul seguire Anna nella lotta, lo guarda, quasi a chiedere lumi sul da farsi e lui gli dice:

Che aspetti?... Il mio permesso, forse?... (*urlando*) Va'!... Andate!... Andate!...³⁵

Con questa esortazione sembra quasi aver definitivamente stabilito la sua posizione di fronte agli avvenimenti: gli insorti ungheresi sono dalla parte giusta.

L'ultimo è Andrea, giornalista colto e letterato -infatti scrive abitualmente nelle pagine culturali del suo giornale- politicamente anticomunista che tuttavia non si lascia guidare dall'ideologia nel giudicare i fatti ai quali assiste. È l'*alter ego* di Montanelli che gli attribuisce le sue idee e i suoi punti di vista. Anche lui deve abbandonare molte idee preconcepite che si era fatto sul popolo e sulla sua capacità di sacrificarsi per ideali come libertà e giustizia sociale.

Con Alberto afferma che contrariamente a lui che non potrà farlo sul suo giornale, egli supererà i suoi condizionamenti ideologici e narrerà quello che ha capito tanto da affermare:

La sola differenza, tra te e me, è che io posso vergognarmi anche in pubblico, e tu no... Io i miei rossori li posso portare all'occhiello come una decorazione, mentre tu devi nasconderli sotto la tessera ... Io posso urlare la mia mortificazione di appartenere a un mondo di ipocriti e di vigliacchi, che aspettano in gloria soltanto dei cadaveri per farci sopra una sporca speculazione...³⁶

[...] non scriverò che quelli che son morti e che morranno qui somigliavano a noi, erano figli nostri, fatti della nostra pasta ... No questo no ... Sia pure con amarezza riconoscerò che hanno saputo morire appunto perché erano figli vostri...³⁷

Fulcro politico ideologico dell'opera sono i dialoghi tra Alberto e Andrea nei quali il primo cerca di coprire la sua crisi ideologica rifugiandosi in un atteggiamento sarcastico e il secondo cerca di capirlo, perché sente che quella del collega-rivale è una crisi reale e quindi ne rispetta l'incertezza interiore perché sente di avere di fronte una persona di valore.

Rivede in Alberto lo stesso travaglio che anche lui ha avuto quando ha dovuto riconoscere di aver sbagliato nella sua giovanile adesione al fascismo e sa che ricredersi è un'operazione difficile per chi ha sposato onestamente e con convinzione un'ideologia.

Montanelli, nel tracciare le caratteristiche dei personaggi di Sergio ed Alberto, si è rifatto alla personalità di due colleghi che aveva conosciuto a Budapest e che scrivevano per giornali comunisti: si tratta di Sergio Petrucchi e Alberto Jacoviello.

A Sergio Petrucchi il giornalista dedicherà un articolo intitolato *Sergio Petrucchi partigiano*³⁸, dove lo presenta come un ex giovane partigiano che, benché iscritto al Partito Comunista Italiano, sente molte affinità con quei ragazzi ungheresi che combattevano per la libertà e nei quali si rispecchiava. In pratica il Sergio teatrale è una copia del Sergio in carne ed ossa. La differenza tra finzione e realtà sarà che il Sergio della scena finirà per combattere con quei giovani mentre quello reale tornerà in Italia dove scoprirà che, nel frattempo, le sue corrispondenze erano state cambiate perché potessero essere allineate alle direttive del partito.

Nel personaggio di Alberto è facilmente individuabile il giornalista Alberto Jacoviello presente a Budapest come inviato dell'Unità, giornale ufficiale del Partito Comunista Italiano del quale Montanelli, come riporta Nello Ajello in un suo articolo pubblicato su *La Repubblica* il 3 marzo 1996, ebbe a dire:

“Jacoviello”, ricorda Indro Montanelli, “lo avevo conosciuto appena allora. Ero a Budapest per il Corriere. Ci trovavamo assiepati nello stesso albergo noi giornalisti e il Quartier generale della rivolta. Lui, l'inviato dell'Unità, era un personaggio brusco. Non risparmiava il sarcasmo nei riguardi di chi, come me, incarnava ai suoi occhi la 'reazione'. Il primo approccio fu perciò difficile. Ma io capii che, se forzava i toni, lo faceva per proteggersi. Era lacerato e non voleva riconoscerlo. Il che mi spinse ad apprezzarlo. Soprattutto a non inferire, con battute importune, su ciò che doveva passarli nell'animo. Mi appariva come uno che, avendo preso i voti, sente crescere in sé la forza dell'eresia, e non trova scampo. In quel clima di disperazione Jacoviello si mostrò d'altronde un eccellente collega: non profitto mai della situazione di privilegio che, almeno in teoria, doveva venir riconosciuta a un comunista in un paese comunista. Dico in teoria, perché il tragico caos di quelle ore finì per sbiadire ogni differenza politica. C'era la repressione e basta”³⁹.

Come si vede anche in questo caso il personaggio teatrale non è molto diverso dall'originale, anzi il fatto che Jacoviello era realmente mutilato come l'Alberto teatrale ne accentua la somiglianza.

Oltre ai giornalisti italiani nell'opera figurano due personaggi femminili molto significativi perché assumono metaforicamente i caratteri della loro nazione diventando quasi emblematiche del passaggio generazionale tra la vecchia e la nuova Ungheria.

La madre Ethel, centralinista dell'albergo uscita da poco da un campo di concentramento, che conosce l'italiano perché era stata da giovane cantante lirica e aveva vissuto a lungo in Italia, incarna l'Ungheria che ha conosciuto sia tempi più felici con gioia di vivere e grande amore per l'arte, sia tempi difficili quali quelli della guerra e del passaggio al comunismo.

Montanelli per il suo personaggio si ispira alla centralinista dell'hotel Duna che cita nel suo articolo *La battaglia di Budapest*, quando precipitatosi invano al centralino per parlare con Milano ricorda:

Ci trovai una povera donna, pallida in volto, che mi disse: «Sono uscita una settimana fa dal campo di concentramento. Sette anni ci sono stata» [...] «Ora dovrò tornarci. Non si salverà nessuno» [...] «Quanti morti inutili!» disse. [...] «Siamo già tagliati fuori» disse. «Siamo tutti di nuovo in prigione»⁴⁰.

La figlia Anna rappresenta simbolicamente la figura di quei giovani intellettuali ungheresi, conosciuti da Montanelli, che pur essendo comunisti iscritti al partito, ed in fondo molto favoriti rispetto al resto della popolazione, sono insoddisfatti della realtà e, volendo qualcosa di diverso, sono disposti a morire per trovarlo.

Un vestito da sera che Ethel conservava gelosamente perché le ricordava i suoi momenti felici, di quando all'estero poteva frequentare il bel mondo, assume il simbolo del passaggio di testimone tra due generazioni di Ungheresi. La madre, che fino ad allora non aveva mai voluto farlo, cede finalmente alla figlia l'elegante vestito perché possa anche lei godere di un breve e purtroppo illusorio, attimo di spensieratezza e felicità.

La nuova Ungheria deve essere altrettanto sognante della vecchia; i sogni possono essere diversi, ma sempre considerati migliori della realtà. La madre mostra il persistere di quest'anima sognante quando, nella situazione tragica

in cui si trovano, afferma che il suo più grande desiderio sarebbe quello di sentire cantare il grande soprano Maria Callas e anche quando, ad Alberto che osserva che gli Ungheresi non vogliono guardare in faccia la realtà e sembrano solo interessati ai sogni, risponde umilmente ma con grande dignità che la realtà: «*La guardiamo in faccia da tanti anni, signore, e ... i sogni sono più belli*»⁴¹. La figlia in questo senso non è da meno, sente di vivere un momento in cui i sogni stanno svanendo, arriva la realtà ma in un certo senso non vuole vederla anche se sa che è ben presente e quando Sergio, il suo compagno, ritiene necessario qualificarsi come comunista ella cerca di non ascoltarlo dicendo:

Non c'è tempo per le cose importanti! Fra poco è giorno, non vedi? E di cose importanti ce ne saranno tante! Ma ora ... ora no, non voglio!⁴²

È talmente consapevole della realtà che quando, apostrofata da Sergio con la parola “puttana” perché secondo lui stava facendo la civetta con altri, ne chiede ad Andrea il significato e quando questi imbarazzato risponde che glielo spiegherà domani, osserva:

Non c'è domani. Tutto finito, domani ... anche le puttane⁴³.

Anna è coerente con le sue idee tanto da rifiutare la proposta di Alberto che, forse per salvarla o forse per avere, attraverso lei, la conferma dell'inconsistenza degli ideali di quei giovani, le propone di divenire la sua segretaria, dato che come collaboratrice di un giornalista ben considerato negli ambienti sovietici sarebbe stata protetta dalle ritorsioni dopo l'inevitabile sconfitta dei partigiani. Dapprima sembra accettare, comincia a scrivere a macchina una lettera dettata da Alberto, ma quando capisce che avrebbe dovuto portarla a Jozsef Revai esponente comunista contrario alla rivoluzione si tira indietro, rifugiandosi nella danza del cha-cha-cha che l'orchestra sta suonando in quel momento.

Lei, che rappresenta il presente della nuova Ungheria, non è più disposta a rinunciare ai sogni e combatterà per affermarli, ma fino all'arrivo dell'alba vuole dimenticare tutto e con l'agognato abito da sera si unisce, con Sergio, alle danze dei suoi giovani compagni partigiani, che continuano a ballare incuranti di quello che succede intorno a loro. Sono consapevoli che ben presto dovranno guardarla in faccia la realtà e che ciò li costringerà a decisioni estreme, ma intanto vogliono disperatamente continuare a sognare.

Il film

Con l'opera teatrale Montanelli ottenne un buon successo, tanto che Angelo Rizzoli gli propose di farne una versione cinematografica. Il giornalista, che era rimasto molto contrariato da come era stato trasformato nella versione cinematografica il suo racconto *Il generale Della Rovere*⁴⁴, accettò a condizione che fosse lui stesso a girare il film. A quella proposta ricorda:

Rizzoli mi guardò sbalordito. In effetti, io non sapevo nemmeno come fosse fatta una macchina da presa. Ma non volevo più correre rischi di travisamenti. Ebbi due collaboratori che conoscevano il mestiere, Mario Craveri e Enrico Gras, e cominciammo le riprese a Cinecittà⁴⁵.

Montanelli all'inizio delle riprese, in seguito ad una caduta rovinosa, ebbe la rottura del femore e parlando di quel periodo rievoca anche un aneddoto che in qualche modo descrive la Cinecittà dell'epoca:

M'ingessarono dal piede all'ascella, ma per non interrompere la produzione, per la quale Rizzoli aveva anticipato parecchi milioni, ogni mattina mi facevo trasportare sul set su un lettino a rotelle. S'era d'estate e negli studi vicini si girava un film sull'antica Roma. E le comparse in costume, scambiandomi per un collega, ogni mattina mi salutavano gridando: «Poveraccio! Co' 'sto caldo te fanno fa' 'a mummia!»⁴⁶.

La sceneggiatura del film ricalca abbastanza l'opera teatrale tuttavia, data la diversità espressiva dei due mezzi di comunicazione, si possono rilevare varie differenze. Anzitutto l'aspetto interpretativo della rivolta ungherese assume nel film un'intensità minore che nell'opera teatrale perché viene dato molto spazio alla vicenda amorosa. In teatro l'azione può passare in secondo piano rispetto alla parola, nel cinema in genere è il contrario. L'azione nel cinema è fondamentale e in questo senso il film di Montanelli secondo qualche critica è carente:

Sull'azione ha grande prevalenza il dialogo che, pur abile e brillante, non sempre riesce a distrarre il pubblico da un certo senso di stanchezza. Anche se l'atmosfera drammatica è a volte resa in modo eccellente,

l'instabilità psicologica dei personaggi, visti in chiave polemica o ideologica, le situazioni troppo artificiose o letterarie impediscono una sufficientemente decisa e profonda dimensione drammatica e umana". ('Segnalazioni cinematografiche', vol. 51, 1962)⁴⁷

Anche tra i personaggi del film c'è qualche variazione rispetto all'opera teatrale, infatti Alberto, il giornalista comunista ligio alla disciplina di partito, prende il nome di Antonio, scompare il personaggio di Franco, il giovane ed ambizioso fotografo, sostituito dalla figura di Mario, anziano e prestigioso giornalista che è stato anche direttore di giornali.

Nel film, come nell'opera teatrale, vengono caratterizzate alcune figure di giornalisti familiari a chi conosca l'ambiente dei professionisti della stampa. Ognuno dei personaggi indica un esempio diverso del modo di interpretare la professione. I personaggi già presenti nell'opera drammatica mantengono sostanzialmente le stesse caratteristiche anche nel film mentre quello nuovo, Mario, viene presentato come un uomo di grande prestigio professionale e che, per questo, è trattato con rispetto da tutti gli altri, sorpresi che abbia assunto il ruolo di inviato di guerra. In realtà Mario si è recato in Ungheria perché, avendo saputo di aver contratto una malattia incurabile, vuole restare ucciso negli scontri affinché la sua famiglia, che non potrà più contare su di lui, possa avere un futuro economico tranquillo grazie alla riscossione della polizza assicurativa che ha contratto.

Gli attori chiamati ad interpretare i giornalisti sono tutti di ottimo livello: Ivo Garrani è Andrea, Aroldo Tieri è Antonio, Mario Feliciani è Mario, Renzo Montagnani è Sergio e Gianni Santuccio è Gianni. Le interpreti femminili sono: Rina Centa nel ruolo di Ethel e Lea Massari in quello di Anna Miklos. La Massari, per la sua interpretazione in questo film, vinse nel 1962 un David di Donatello speciale e anche la Grolla d'oro come migliore attrice. A proposito di lei Montanelli ricorda:

Per *I sogni muoiono all'alba* la fortuna mi fece scegliere forse la miglior attrice del cinema italiano, purtroppo tradita da un carattere ritroso e scontroso: Lea Massari. La sua recitazione fu premiata con un Nastro d'Argento, ma sul film la critica stese una coltre di silenzio.⁴⁸

In realtà nell'opera, c'è anche un altro protagonista: la musica nostalgica

e struggente di una canzone che appunto si intitola *I sogni muoiono all'alba*⁴⁹, presente anche nell'opera teatrale, che nel corso di tutta l'azione si alterna ossessivamente al rumore tremendo delle cannonate russe sparate probabilmente a salve solo a scopo intimidatorio prima dell'occupazione di Budapest.

Il film è considerato dalla critica troppo lento e troppo legato all'opera teatrale, e magari troppo ideologico. Dal punto di vista tecnico, probabilmente grazie all'esperienza dei due cineasti Craveri e Gras che affiancavano Montanelli nella regia, il film si presenta ben fatto con qualche buona soluzione, rileviamo per esempio come l'ambientazione giornalistica è sottolineata dalla costante inquadratura di una macchina da scrivere sul tavolo della stanza, forse la mitica lettera 22 di Montanelli? Altri simboli che ritengo riusciti, per la caratterizzazione del momento e dei personaggi sono la presenza alle pareti della stanza di un grande ritratto di Stalin e di uno specchio: riguardandosi in esso i personaggi possono addentrarsi in una vera e propria analisi profonda di se stessi. Il ritratto di Stalin, che ad un certo punto del film Andrea oscurerà rovesciandolo, è un simbolo ossessivo della realtà incombente: i russi stanno per riprendere il controllo. Il giornalista, con il suo gesto, vorrebbe liberarsene ma anche con la figura non visibile la situazione tragica resta incombente.

Molto suggestive sono le sequenze iniziali e finali, che riepilogano il significato del film. L'iniziale visione notturna di Budapest, con la bandiera ungherese cui è stato tagliato lo stemma centrale comunista e i lumini che i suoi abitanti hanno acceso nei luoghi dove molti patrioti sono caduti, sono rappresentativi delle speranze dei suoi abitanti e della loro determinazione a conseguirle, mentre il finale con le scene della battaglia cui fa da sottofondo il motivo triste della canzone *I sogni muoiono all'alba* rappresentano la dura realtà e la fine di quelle speranze.

Osservazioni conclusive

Da quanto abbiamo osservato nella nostra analisi si rileva che Montanelli si mantiene sempre fedele alle idee e considerazioni che le vicende ungheresi del 1956 gli avevano suggerito portandolo a conclusioni molto nette sia in campo politico sia ideale.

Per prima cosa egli comprende da subito che i magiari si sarebbero battuti con determinazione e considera che i rivoltosi abbiano dato un esempio di

coerenza ed eroismo che nell'Occidente, tutto orientato ai beni materiali, non sarebbe più possibile. Per questo dimostra grande ammirazione per il popolo ungherese, considerato un po' sognatore ma capace di battersi anche sapendo di andare incontro alla sconfitta.

Per Montanelli la rivolta ungherese è un tentativo per affermare il cosiddetto "socialismo dal volto umano", un sistema sociale che coniughi uguaglianza sociale e libertà. Nelle sue considerazioni, ha teorizzato la fine del comunismo come si era fino ad allora manifestato perché, da ideale, fallace ma suggestivo, era ormai diventato solo una copertura della volontà di potenza dell'URSS.

Al momento in cui scriveva che il comunismo era ridotto a semplice tutela degli interessi russi, poteva sembrare che lo facesse solo per la sua notoria *vis* polemica, mentre in realtà manifestava una convinzione profonda, come riaffermò anche nel finale di un articolo scritto per la *Domenica del Corriere* nel decennale della rivolta in cui sostenne che

[...] quella sovietica a Budapest era una vittoria soltanto militare, e quindi effimera. I cannoni sovietici che nel '56 dovettero aprire il fuoco sui SOVIET degli operai di Csepel scavarono nella coscienza comunista una crisi che nulla ha più potuto sanare⁵⁰.

D'altro canto, con onestà, considera che anche la sua parte politica, la destra anticomunista, ha dimostrato la sua inconsistenza sia in Ungheria, perché non esisteva più, sia in tutto l'Occidente, perché ipocritamente non aveva fatto nulla per aiutare quegli operai e quegli studenti che a Budapest combattevano per difendere la libertà.

A testimonianza delle difficoltà di Montanelli a far comprendere tesi che non erano solo sue, ma che affermate da un famoso anticomunista come lui facevano scalpore, citiamo quanto da lui scritto nella prefazione di una raccolta di suoi articoli dedicata alla Finlandia del 1939-40 e all'Ungheria del 1956, intitolata *Dentro la storia* in cui afferma che le sue opinioni

[...] incontrarono parecchia difficoltà a farsi capire ed accettare dai lettori. I comunisti e i loro compagni di viaggio reagivano con furore alla rappresentazione di una rivolta di massa, qual'era, contro un regime ch'essi chiamavano «democrazia popolare». Gli anticomunisti non mi

perdonavano il fatto ch'io non l'attribuissi ad un risveglio d'ideali liberali e capitalistici, quale non era. Insomma, come spesso mi era capitato e seguita a capitarci, avevo trovato il modo di scontentare sia gli uni che gli altri⁵¹.

Montanelli ricorda inoltre:

Gli unici riconoscimenti mi vennero da alcuni intellettuali comunisti che, già in crisi col loro partito, trovarono nei fatti di Ungheria e nell'interpretazione che io ne avevo dato, una spinta alla rottura. Quelli che, senza avermi mai conosciuto, vennero a parlarmene, mi sono rimasti sempre grati del fatto che non mancai di metterli in guardia dalle conseguenze. «Dalla vostra parte – dissi a Renato Mieli, ex-segretario di Togliatti e direttore dell'Unità- c'è il delitto; ma dalla nostra non troverete che incomprensione e diffidenza». Facile profezia⁵².

Le sue parole mettono in evidenza un altro aspetto, che abbiamo già rilevato: egli ha sempre sottolineato, pur inascoltato, la necessità per la sua parte politica di riuscire ad accogliere senza diffidenza coloro che lasciavano il comunismo perché di fronte alla realtà della repressione in atto in Ungheria, ne avevano compreso la reale natura illiberale. Ricordando la solitudine in cui anch'egli si era trovato quando aveva abbandonato il fascismo perché considerato un nemico dai fascisti e guardato con diffidenza dagli antifascisti, voleva evitare che questi transfughi venissero emarginati perché li considerava persone di valore, dato che con il loro porsi dei dubbi, avevano compreso la vera natura del comunismo.

Ancora un'osservazione ci sembra importante: gli articoli di Montanelli, oltre naturalmente all'energia con cui egli sostiene le proprie idee, giudizi, convinzioni, hanno un punto di forza nella sua abilità comunicativa. Il suo linguaggio estremamente chiaro si muove su vari registri, tenuti in un rapporto equilibrato, che fanno immediatamente presa sul lettore. D'altronde egli ha sempre sostenuto che è dovere del giornalista farsi capire dai suoi lettori, che considera come i suoi unici referenti. Come ricorda in *Soltanto un giornalista*, ha appreso questa inderogabile linea di condotta in America quando collaborava con la United Press perché qui

[...] vigevo un solo comandamento: «Scrivi in modo che ti possa capire anche il lattaio del'Ohio»⁵³.

Sempre dello stesso periodo americano cita un altro episodio che è illuminante per capire la sua concezione della scrittura giornalistica:

M'iscrissi a un corso serale di giornalismo. Gli articoli venivano giudicati non soltanto dai professori, ma anche da un uditorio di gente comune. Una volta un tizio tra il pubblico mi mosse un'obiezione che mi parve infondata. «Lei non mi ha capito ... » cominciai. L'altro diede un gran pugno sul tavolo e, paonazzo in volto sbraitò: «Se io non ho capito, vuol dire che l'imbecille è lei!». Quel giorno io, che venivo dall'Italia tronfia e autoritaria del fascismo, capii che mi ero imbattuto nella democrazia⁵⁴.

A questo scopo Montanelli spesso instaura con i lettori un vero e proprio dialogo, i cui protagonisti, con un efficace gioco di ruoli, sono l'io narrante (lui stesso), il voi (i lettori), il noi (lui stesso e i lettori uniti). Vediamone un esempio. In *Nessuna elemosina, siamo magiari* il I comma comincia con «Vedo che...»⁵⁵, il secondo con «Non sto a contestare ...»⁵⁶, il terzo con «Per quel che mi riguarda...»⁵⁷; sempre l'autore presenta in prima persona quello che sta per esprimere in contrapposizione ad un 'Voi', i lettori, che più avanti, dopo aver preso conoscenza dell'argomento, vengono coinvolti con un 'Noi': al VII comma abbiamo infatti un «Guardiamo...»⁵⁸. Da questo punto in poi il giornalista sembra dialogare con chi sta leggendo e una conferma la troviamo all'inizio dell'XI comma che si apre con un colloquiale «Sì, la società ungherese è in pezzi, dopo undici anni di regime comunista»⁵⁹. Questo articolo che era cominciato con un 'io' dominante si conclude, con un cammino graduale, con un 'noi' altrettanto dominante: «Ecco: questo era l'esame di coscienza che si imponeva, con identica perentorietà, alla «Pravda» e a noi. Noi lo abbiamo fatto. La «Pravda» non può»⁶⁰. Diventa, quest'ultima, una delle affermazioni categoriche, che Montanelli ama particolarmente e delle quali troviamo altri esempi quali: «Certi silenzi, in certi giornali, sono più eloquenti di certe parole»⁶¹ dove l'aggettivo indefinito, tre volte ripetuto, può essere agevolmente sostituito da un preciso termine da parte di chi abbia letto il discorso precedente. O la definizione del partito comunista in Italia, «un

partito rimasto l'unico a disputare a quello francese il primato del servilismo e della vigliaccheria»⁶².

Anche l'aggettivazione, duplice, triplice, aiuta l'espressività del testo: «incredibile, sovrumana resistenza ...»⁶³, «affollati e gremiti ricordi ...»⁶⁴, «fallimento così clamoroso, sfacciato, mortificante.»⁶⁵, «più bello e nobile episodio...»⁶⁶ o la creazione di immagini drammatiche: «pavimentare di morti le sue strade»⁶⁷.

Montanelli ricorre con una certa frequenza all'ironia per rendere più incisive certe sue

osservazioni negative che possono così diventare feroci. Presentiamo qualche esempio: «I pochi scampati agli undici anni di brillante attività della polizia di Stato ...»⁶⁸; parlando della «Pravda» che si sottrae ad un esame di coscienza dice: «È allenata a queste evasioni»⁶⁹; la società ungherese «uscita da undici anni di terapia comunista»⁷⁰; «quegli specchiati galantuomini che in Italia ne riecheggiano le tesi [della Pravda]»⁷¹; «ma quando si predica la rivoluzione, senatore, si ha il dovere di assistervi con un po' più di sangue freddo»⁷² detto riferendosi al senatore Cappellini che si trovò a Budapest e fu terrorizzato dagli eventi.

Nel dare il resoconto dei fatti ai quali assiste a Budapest, Montanelli dà anche un'interpretazione del popolo ungherese a proposito del quale parla di «dignità», «fierezza»⁷³, «orgoglio», «rispetto di se stesso», «eroica determinatezza», «senso drammatico della vita»⁷⁴. Quando egli descrive «folle nere e silenziose, compatte come macigni, contro il sopruso e l'aggressione»⁷⁵ ci pone di fronte ad un'immagine potente come un quadro, straordinaria nella sua sinteticità, testimonianza della forza con la quale la scrittura lo abbia sostenuto nell'affermazione delle sue idee.

Note

¹ Indro Montanelli nacque a Fucecchio (FI) il 22 aprile 1909, figlio di Sestilio e Maddalena Doddoli. Nella sua infanzia seguì il padre, professore di filosofia nei licei e poi anche preside di scuola, nei suoi spostamenti per lavoro a Lucca, Nuoro, Rieti. Conseguì la maturità classica nel 1926 a Rieti e, successivamente, all'Università di Firenze la laurea in Giurisprudenza nel 1930 e quella in Scienze politiche nel 1932. Da studente aderì al fascismo e si iscrisse al G.U.F. (Gruppo Universitario Fascista)

dell'Università di Firenze. Attratto dalla professione di giornalista fece, intorno al 1933, conoscenza con Berto Ricci, che nella sua rivista *L'Universale*, propugnava una visione radicale del fascismo. Grazie alla collaborazione alla rivista di Ricci, Montanelli entrò in contatto con molti intellettuali. Tra l'altro conobbe Leo Longanesi, futuro fondatore delle riviste *Omnibus* e *Il Borghese*, sulle quali Montanelli scriverà in seguito. Longanesi e Montanelli restarono in contatto per tutta la vita. In quel periodo divenne anche collaboratore del quotidiano *Il popolo d'Italia*, il giornale di proprietà di Mussolini. Nell'estate del 1934 si trasferì a Parigi dove lavorò prima come redattore e poi come caporedattore del settimanale bilingue *La Nuova Italia* o *L'Italie nouvelle*, organo del fascismo a Parigi. Licenziato nel 1935 per aver criticato alcune istituzioni fasciste in Francia, dopo essere tornato in Italia Montanelli a metà giugno dello stesso anno si arruolò volontario per la guerra d'Etiopia. In Africa Orientale venne assegnato al XX battaglione eritreo e posto a capo di un piccolo gruppo di ascari con il quale partecipò a modeste operazioni belliche fino al dicembre, quando venne ricoverato in ospedale. In seguito lavorò, fino al suo ritorno in Italia, per il quotidiano fascista *La Nuova Eritrea*. Tornato in Italia nel luglio 1937 si recò in Spagna come inviato di guerra del giornale *Il Messaggero*. Richiamato in patria, in seguito alle ripercussioni negative nell'ambiente militare e fascista di un suo articolo del 19 agosto sulla conquista di Santander, dovette accettare di trasferirsi in Estonia come direttore dell'Istituto Italiano di Cultura dove rimase fino all'agosto del 1938. Nel settembre dello stesso anno, in Italia, iniziò a collaborare col *Corriere della Sera* di cui doveva divenire, in seguito, il giornalista più importante. Nel 1939 ebbe occasione di seguire l'invasione tedesca della Polonia e successivamente la prima parte della guerra tra la Finlandia e la Russia. Nell'ottobre del 1940 seguì nei Balcani la disgraziata campagna italiana contro la Grecia. Nell'aprile del 1941 era di nuovo in Finlandia dove poté osservare la seconda fase della guerra russo-finlandese. Tornato in Italia il 25 novembre 1942 si sposò a Milano con Margarethe Colins de Tarsienne. Il matrimonio ebbe breve durata tanto che i due si separarono nel 1951. Montanelli nel 1974 si risposò con la scrittrice Colette Rosselli con la quale aveva una relazione da venticinque anni. Nel febbraio del 1944 Montanelli fu arrestato dai fascisti e portato nel carcere milanese di San Vittore. Grazie ad un falso ordine di trasferimento ottenuto, sembra, con il denaro dei Crespi, proprietari del *Corriere della Sera*, riuscì a riparare in Svizzera. Rientrato in Italia il 22 maggio 1945 riprese servizio presso il *Corriere della Sera*. Successivamente collaborò, spesso firmandosi con pseudonimi, ai periodici *Epoca*, *Il Borghese*, *L'Europeo*, *Oggi*. Nel 1956 fu uno dei pochissimi giornalisti occidentali che riuscì a raccontare dal vivo la rivolta ungherese. Nel

1957 pubblicò il libro *Storia di Roma*, primo della fortunata serie di libri divulgativi della storia italiana. Nel 1974 lasciò il *Corriere della Sera*, di cui non condivideva più la linea editoriale e fondò *Il Giornale Nuovo* che dal 1983 si chiamerà semplicemente *Il Giornale*. Il 2 giugno del 1977 Montanelli subì un attentato da parte dei terroristi delle Brigate Rosse. Molti anni dopo incontrò gli attentatori, nel frattempo catturati e incarcerati, e li perdonò. Nel 1994, per contrasti con Silvio Berlusconi, divenuto nel frattempo il suo editore, soprattutto per non appoggiarlo incondizionatamente nella sua nuova avventura politica, lasciò *Il Giornale* e fondò un nuovo quotidiano: *La voce*. Dopo un iniziale successo, il 12 aprile 1995 questo giornale fu costretto a chiudere per problemi finanziari. Montanelli nel maggio del 1995 rientrò nel *Corriere della Sera* dove dal primo ottobre dello stesso anno divenne titolare di una rubrica di colloqui con i lettori: *La Stanza di Montanelli* che divenne subito molto popolare. Il 22 luglio 2001 Montanelli morì a Milano.

² I. MONTANELLI, *La sublime pazzia della rivolta*, Milano, RCS Libri Spa, 2006.

³ I. MONTANELLI, «I sogni muoiono all'alba», in *Teatro*, Milano, Rizzoli Editore, 1962.

⁴ I. MONTANELLI, *Le nuove stanze*, a cura di Michele Brambilla, Milano, RCS Libri Spa, 2001, p. 306.

⁵ HORTHY von Nagybánya *hòrti fòn nă d'baan'ă*, Miklós (Nicola). Ammiraglio e uomo di stato ungherese (Kenderes 1868-Estoril, Portogallo, 1957). Durante la guerra del 1915-18 tenne il comando dell'incrociatore *Novara* in Adriatico, e (1918) fu nominato comandante della flotta austro-ungarica. Ministro della guerra nel gabinetto Károlyi (1919), riordinò l'esercito, alla testa del quale, contro Béla Kun, entrò a Budapest. Nel marzo 1920 fu eletto reggente del Regno di Ungheria, e questa carica, equivalente a quella di capo dello stato, tenne sino all'ottobre 1944. Messasi l'Ungheria sulla scia del revisionismo tedesco, contro Versailles, a H. non fu possibile impedirne l'entrata in guerra a fianco della Germania e dell'Italia contro l'URSS. Subita l'occupazione dei Tedeschi, fu accusato di tradimento (21 ottobre 1944) per aver tentato un armistizio con i sovietici, e fatto internare da Hitler in un castello di Baviera. Nel 1951 si stabilì in Portogallo. Ha scritto le sue memorie: *Ein Leben für Ungarn* (1953). <http://www.treccani.it/enciclopedia/horthy-von-nagybanya-miklos/15/2/2020>.

⁶ Il trattato di pace di Trianon, che prese il nome dalla villa *Grand Trianon* adiacente al castello di Versailles, firmato il 4 giugno 1920, sancì le condizioni di pace imposte dagli Alleati, vincitori della prima guerra mondiale, all'Ungheria sconfitta come parte della ormai dissolta duplice monarchia asburgica. L'Ungherese regno di

Santo Stefano, che prima della guerra aveva un'estensione di circa 283.000 chilometri quadrati, venne ridotto a soli 91.000 chilometri quadrati con la perdita della Slavonia, della Croazia, della Transilvania, del Banato e di altri territori al nord del paese. La popolazione si ridusse da ventuno milioni circa di abitanti a soli nove milioni e mezzo.

⁷ COMECON, sigla con cui era noto in Occidente il SEV (Sovet Ekonomičeskij Vzaïmopomošči), era un organismo di assistenza economica istituito nel 1949 dall'URSS insieme a tutti i paesi che erano sotto la sua influenza. Il Comecon venne concepito dall'URSS come una risposta dei paesi a democrazia popolare al piano Marshall americano e all'Organizzazione Europea per la Cooperazione Europea ed aveva lo scopo di sviluppare le economie dei paesi membri e i rapporti economici tra di essi. Il Comecon fu sciolto nel 1991.

⁸ PATTO DI VARSAVIA: alleanza politico-militare e organizzazione di mutua assistenza stipulata tra l'URSS e i paesi sotto la sua influenza governati dalle cosiddette democrazie popolari, fu operativa dal 1955 al 1991. Nata per reazione al riarmo della Repubblica Federale tedesca e al suo ingresso nella NATO, prevedeva una integrazione militare, consultazioni politiche e un impegno alla reciproca difesa degli stati membri. Gli stati inizialmente firmatari di questo trattato furono oltre all'URSS, Polonia, Cecoslovacchia, Repubblica Democratica Tedesca, Romania, Bulgaria, Ungheria e Albania. Quest'ultimo paese se ne allontanò di fatto nel 1961 al momento della sua rottura ideologica con Mosca.

⁹ NAGY IMRE: uomo politico ungherese (Kaposvár 1896–Budapest 1958), proveniente da una famiglia contadina, aderì al bolscevismo durante la prigionia in Russia, nel corso della prima guerra mondiale. Tornato in Ungheria nel 1918, ma costretto all'esilio dopo la repressione dell'esperienza comunista del 1919, dal 1930 risiedette in URSS ed entrò nella dirigenza del partito comunista ungherese in esilio. Rientrato in Ungheria (1944), fu ministro dell'Agricoltura (1944-45), degli Interni (1945-46) e diede inizio alla riforma della proprietà agraria; nel 1949 si oppose alla politica di collettivizzazione dell'agricoltura perseguita dalla direzione del partito, guidato da M. Rákosi. Primo ministro dal 1953, adottò una politica riformista, ma fu fortemente contrastato da Rákosi e nell'aprile 1955 venne allontanato dal governo ed espulso dal partito, nel quale fu riammesso solo il 13 ottobre 1956. Nuovamente primo ministro dal 24 ottobre, gestì la crisi rivoluzionaria in corso assumendo inizialmente un atteggiamento di mediazione e sostenendo, successivamente, le richieste degli insorti (multipartitismo, uscita dell'Ungheria dal patto di Varsavia). Dopo l'avvio della repressione da parte sovietica, si rifugiò presso l'ambasciata iugoslava. Arrestato il 21

nov., venne condotto in Romania dove fu processato e condannato a morte. <http://www.treccani.it/enciclopedia/imre-nagy/20/2/2020>

¹⁰ *Descarga de fusiles en 1956 en la Plaza Kossuth y su sitio conmemorativo*, Cuadernos de la Plaza Kossuth, Editores de la serie: Margit Kerekes, Csna Németh, 2018, p. 8.

¹¹ I. MONTANELLI, *Soltanto un giornalista*, testimonianza resa a Tiziana Abate, Milano, RCS libri Spa, 2002.

¹² *Ibid.*, p. 10.

¹³ I. MONTANELLI, «Non fate pazzie», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., pp. 9–16, da *Corriere della Sera*, 30 ottobre 1956, titolo: «Gli insorti rifiutano di consegnare le armi prima che le forze russe abbiamo lasciato l'Ungheria».

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵ I. MONTANELLI, «Il complesso della vittoria», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., pp. 31–37, da *Corriere della Sera*, 4 novembre 1956, titolo: «L'assedio dei carri armati. Estrema manovra di Mosca».

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷ Le date citate sono quelle di effettiva pubblicazione. I tre articoli sono datati dall'autore rispettivamente 12 nov.notte-13 nov.-24 novembre 1956.

¹⁸ I. MONTANELLI, «La battaglia di Budapest», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., pp. 47–62, da *Corriere della Sera*, 13 novembre 1956, titolo: «Così ho visto la battaglia di Budapest».

¹⁹ I. MONTANELLI, «Storia di un tradimento», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., pp. 63–72 da *Corriere della Sera*, 14 novembre 1956, titolo: «Il tradimento russo scaturì da una catena di funesti errori».

²⁰ L'onorevole Matteo Matteotti, all'epoca segretario del Partito socialdemocratico italiano, era entrato in Ungheria, in rappresentanza dei partiti socialdemocratici europei, assieme a Montanelli. I due avevano condiviso le peripezie: avevano assieme cercato invano di tornare in Austria la notte tra il due e tre novembre perché i Russi avevano chiuso le frontiere, avevano soggiornato nella stessa stanza dell'Hotel Duna e poi alla Legazione italiana. Montanelli dedicò a Matteo Matteotti un *Incontro* sul *Corriere della Sera* del 7 dicembre 1956 e scrisse tra l'altro: «Matteo Matteotti è l'unico uomo al mondo col quale, poche ore dopo averlo conosciuto, mi sia trovato, materialmente, a letto. Che questo dovesse capitarmi col segretario del partito socialdemocratico, era una eventualità che, fino al giorno prima, mi sarebbe apparsa tanto assurda quanto a lui doveva sembrare quella di fare altrettanto con un reazionario come me. E infatti quando, nell'infilarci sotto le comuni coltri, ce ne rendemmo con-

to, ci si guardò in faccia e, non potendo metterci a piangere, ci si mise a ridere. «Cosa direbbero i tuoi elettori, se ti vedessero in questo momento?» chiesi. «Press'a poco quello che direbbero i lettori tuoi, se vedessero te» rispose [...] L'indomani mattina, quando fummo inurbanamente risvegliati dal cannoneggiamento sovietico, dovemmo constatare con un certo stupore che in fondo quell'involontario connubio era andato benissimo: avevamo dormito quietamente tutt'e due, e senza russare. Si vede che la reazione e la socialdemocrazia possono anche congiacere senza sgomitarsi tra loro. Ma forse ciò avviene soltanto sotto l'incalzare delle artiglierie.»

²¹ I. MONTANELLI, «Storia di un tradimento», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., p. 63.

²² M. MATTEOTTI, «La catastrofe del comunismo ungherese», in *Epoca* n. 320, 18 novembre 1956 p. 34 e «Budapest: ragioni di un dramma», in *Epoca* n. 321, 25 novembre 1956 pp. 42-43-44-45-48.

²³ I. MONTANELLI, «Storia di un tradimento», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., p. 64.

²⁴ *Idem*.

²⁵ I. MONTANELLI, «Nessuna elemosina, siamo magiari», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., pp. 87-94 da *Corriere della Sera*, 25 novembre 1956, titolo: «Esame di coscienza dinanzi al popolo ungherese».

²⁶ *Ibid.*, p. 93.

²⁷ *Ibid.* p. 94.

²⁸ I. MONTANELLI, «L'errore di Nagy», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., pp. 101-109 da *Corriere della Sera*, 29 novembre 1956, titolo: «Se Nagy ha commesso errori erano quelli di un uomo onesto».

²⁹ *Ibid.*, pp., 101-102.

³⁰ *Ibid.*, p. 109.

³¹ *Idem*.

³² Roberto Ricci, detto Berto (Firenze 21/5/1905-Libia 2/1/1941) Attratto da giovani dalle idee anarchiche, successivamente aderì al fascismo. Fu un fascista rigoroso, intransigente con un orientamento a forte impronta sociale. Nel 1931 fondò una rivista, *L'Universale*, che si proponeva di superare ogni provincialismo culturale e, avversando il conformismo del regime, diede voce alle inquietudini di molti giovani fascisti. La rivista cessò le sue pubblicazioni nel 1935. Dopo aver partecipato alla guerra d'Etiopia Ricci, partì volontario per combattere in Libia durante la seconda guerra mondiale dove trovò la morte. Esercitò una forte influenza su Montanelli che aveva collaborato a *L'universale* e che, riferendosi a lui ebbe a dire in *Soltanto*

un giornalista (op. cit. p.10) «Ricci è stato il solo maestro di carattere che io abbia trovato in un Paese dove il carattere è l'unica materia in cui si viene immancabilmente promossi senza esami.»

³³ I. MONTANELLI, «Il tubo vuoto», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit. p. 113.

³⁴ ID., «La battaglia di Budapest», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., p. 58.

³⁵ ID., *I sogni muoiono all'alba*, op. cit., p. 186.

³⁶ *Ibid.*, p. 169.

³⁷ *Ibid.*, p. 170.

³⁸ I. MONTANELLI, «Sergio Petrucchi partigiano», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., pp. 143-148 da *Corriere della Sera*, 20 dicembre 1956, titolo: «Un partigiano a Budapest».

³⁹ <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/03/03/incontro-con-montanelli-nella-budapest-in.html> 15/2/2020.

⁴⁰ I. MONTANELLI, «La battaglia di Budapest», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., p. 51.

⁴¹ I. MONTANELLI, *I sogni muoiono all'alba*, op. cit., p. 142.

⁴² *Ibid.*, p. 136.

⁴³ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁴ *Il generale Della Rovere*. Film italiano del 1959 tratto da un racconto di I. Montanelli e diretto da Roberto Rossellini, con la interpretazione, nei panni del protagonista, di Vittorio De Sica. Viene rievocata la Milano dell'epoca dell'occupazione nazista durante la seconda guerra mondiale in cui convivono un misto di miseria morale ed eroismo. Il film fu premiato con il Leone d'oro *ex aequo* con *La grande guerra* e con il Nastro d'argento per la miglior regia al Festival di Venezia del 1959.

⁴⁵ <https://www.scribd.com/document/3817085/I-sogni-muoiono-all-alba> 15/1/2020.

⁴⁶ I. MONTANELLI, *Soltanto un giornalista*, op. cit., pp. 203-204.

⁴⁷ <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/i-sogni-muoiono-all-alba/10285/> 15/1/2020.

⁴⁸ I. MONTANELLI, *Soltanto un giornalista*, op. cit., p. 204.

⁴⁹ Nei titoli di coda del film la canzone *I sogni muoiono all'alba* è indicata come di A. F. Lavagnino e cantata da Lea Massari su disco CAM.

⁵⁰ I. MONTANELLI, «Onore a loro per sempre», in *Domenica del Corriere*, 30 ottobre 1966, p. 48.

⁵¹ ID., *Dentro la storia-Finlandia 1939-40-Ungheria 1956*, Milano, RCS Rizzoli

L. S.p.A., 1992, pp. 6-7.

⁵² *Ibid.*, p.7.

⁵³ I. MONTANELLI, *Soltanto un giornalista*, op. cit. p. 15.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁵⁵ I. MONTANELLI, «Nessuna elemosina, siamo magiari», in *La sublime pazzia della rivolta*, op. cit., p. 87.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁶¹ *Ibid.*, p. 87.

⁶² *Ibid.*, p. 92.

⁶³ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 93.

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 94.

Francesca Medda

Le parole-mostro benniane

Nella scrittura di Stefano Benni l'elemento fantastico attraversa la sua intera produzione letteraria e crea quell'universo immaginario dove creature e parole prendono ogni giorno vita. La penna dell'autore ridisegna i confini, o meglio, i *non-confini*, di un mondo semantico e linguistico, mettendo in discussione i limiti dei canoni interpretativi e lessicografici. L'esigenza di dare voce a un ricchissimo immaginario in costante evoluzione si traduce nella nascita di una lingua 'ibrida', che si avvale in maniera inedita e spregiudicata delle infinite possibilità della lingua italiana, e non solo di quella. Marguerite Pozzoli paragona la lingua benniana a «una sorta di *pastiche*»¹, mentre Arcangeli la riconduce a una vera e propria «estetica della fusione, pure qua e là compresa del rischio di presentarsi con i tratti del *bricolage*»². Lo stesso autore, nell'elogiare l'italiano poiché «meticcio e polifonico», definisce la sua lingua «meravigliosamente varia e complessa»³. In essa convivono armonicamente arcaismi, latinismi e forme auliche di origine classica, con gerghi, argot, *slang* e *parole-mostro*: le invenzioni lessicali benniane sulle quali verte il presente articolo. Si riporta un breve estratto dell'opera *La Compagnia dei Celestini* in cui è possibile apprezzare quanto espresso:

Il fiume Navone attraversa la pianura di Banessa e avvolge, zanzarizzandola, la periferia est della città. Pur essendo torbido e chemioleso contiene ancora alcuni vetusti esemplari di barbo lutulo e cavedano bovazzino. Per cui, quella sera, nell'ansa che il fiume descrive costeggiando la zona degli orti per anziani, alcuni pensionati avevano fiduciosamente messo a mollo le lenze. Tra essi Mario Zanchetta, campione nazionale di pesca alla mosca negli anni cinquanta, inventore della mosca artificiale a scorrimento twistato e del lancio curvo in seguito denominato "a zanchetta" o "zanquette". Dopo quel periodo felice, ora il campione

viveva in miseria, e per mangiare pescava cavedani, li dipingeva ad acquerello e li rivendeva come trote iridate⁴.

Stefano Benni è noto per portare la scrittura – e con essa anche il lettore – oltre i limiti del conosciuto, invitando ad addentrarsi in un mondo fantastico e a percorrere nuove vie interpretative. In questi luoghi favolosi la lingua si converte nello strumento che veicola la nascita di creature, emozioni e oggetti inesplorati, ai quali il lettore stesso, in maniera del tutto soggettiva, è chiamato a dare forma. La curiosità generata dalle storie narrate viene esaltata dalla presenza di neologismi, nel caso specifico definiti dall'autore stesso «parole-mostro»⁵, riflesso del potere creativo e dell'originalità che lo contraddistinguono.

Risulta inevitabile fare riferimento alla neologia, comunemente associata alle nuove coniazioni che entrano in una lingua sotto forma di calchi, prestiti e adattamenti provenienti da idiomi stranieri, oppure a vecchie coniazioni risemantizzate (raramente si parla di creazioni *ex-nihilo*⁶). Tali neologismi sono inoltre catalogabili secondo l'aspetto semantico, lessicale e sintattico e rispondono generalmente alla necessità del parlante di denominare cose e concetti nuovi⁷, assumendo pertanto una funzione referenziale (o denotativa)⁸. Nello studio delle parole-mostro benniane, è tuttavia necessario rifarsi a una forma di neologia che esula dalla rigidità dei criteri menzionati ed è strettamente correlata al rapporto problematico tra le regole della grammatica e il modo in cui un autore le trasgredisce. Parliamo quindi della *neologia d'autore*, una categoria che include tutte quelle forme neologiche originatesi mediante processi creativi ideati «da una persona nota, in un certo tempo, in un certo luogo»⁹ (per «persona nota» si fa riferimento a un individuo che si trova nella condizione di poter essere letto o ascoltato da un ampio pubblico). L'obiettivo di tali invenzioni, caratterizzate da una forte componente soggettiva, è spesso quello di veicolare la fantasia e il genio creativo dei loro ideatori, funzionando da veri e propri 'amplificatori espressivi'. Per questa ragione Bruno Migliorini le classifica come «parole d'autore», ispirandosi all'espressione *quadro d'autore*¹⁰, includendo così nella denominazione anche il concetto di paternità. In merito alla loro funzione, in questo caso, è evidentemente stilistica¹¹, in quanto è l'autore a giudicare inadeguate le forme preesistenti e a decidere di cercarne delle nuove.

È perciò possibile riferirsi alla neologia d'autore come a quel ramo della neologia che indaga le coniazioni lessicali di autori noti, sulle quali Migliori-

ni, per primo, decide di soffermarsi. È proprio all'interno di questo dominio che è opportuno muoversi nello studio delle parole-mostro benniane. Il noto linguista ne esalta la peculiarità e l'unicità, caratteristiche che derivano dal fatto di essere frutto dell'inventiva del singolo individuo, divenuto «onomaturgo»¹², in quanto creatore e artefice di un processo di innovazione lessicale. Tra i massimi onomaturgi è da annoverare certamente Gadda che rivendica il diritto dello scrittore alla più totale libertà linguistica e sottolinea la necessità di aprirsi a tutti i possibili serbatoi di parole e immagini¹³. Gadda, come Benni, è consapevole delle infinite possibilità degli idiomi e della preziosa opportunità che l'uomo possiede di attingervi liberamente; ne consegue che il solo attenersi a deliberazioni grammaticali o lessicologiche può rivelarsi insufficiente qualora si ambisca a una scrittura efficace¹⁴.

Per le sue parole-mostro Benni attinge al repertorio della lingua italiana, ispirandosi ai metodi classici di formazione delle parole¹⁵ e compulsando i vocabolari etimologici. In questo modo dà vita a un vero e proprio 'caso letterario', in cui la lingua si converte in uno strumento da suonare in maniera abile ed esuberante. Lo spartito sul quale viaggiano le note è chiaramente quello della fantasia, dell'immaginazione, che scompaginano l'ordine delle cose, creando relazioni inedite che permettono di esplorare la realtà da nuovi punti di vista. Lo stesso Benni spiega come il processo creativo avvenga inizialmente nella sua mente e, in un secondo momento, si manifesti all'esterno:

C'è un primo momento quasi inconscio, distruttivo del normale, divergente, in cui la mia fantasia si mette in azione. È un dono misterioso; non so perché lo possiedo, forse da piccolo ho esercitato molto la fantasia, vivevo in campagna e avevo per amici i libri, moltissimi libri e i paesaggi. [...] Dopo questa alluvione di idee subentra un secondo momento matematico, preciso, di combinatoria convergente. Devo tradurre sulla pagina tutte queste idee, queste visioni, renderle comunicabili, leggibili, altrimenti resterebbero soltanto acrobazia verbale, narcisismo dell'iperproduzione fantastica. È un processo artigianale di lima, di misura, di ritmi. Soprattutto di rinunce¹⁶.

Si evince la complessità dei processi di traduzione delle idee in parole, in testo e, parallelamente, la naturalezza con cui la fantasia si insinua nella penna dell'autore, in un minuzioso lavoro da orafo volto a impreziosire l'o-

pera. Benni compie una vera e propria operazione etimologica nel montaggio dei suoi testi, ricercando i significati primigeni delle singole parole, sempre peraltro scelte meticolosamente. La lingua benniana invita quindi il lettore a indagare l'etimo di parole ed espressioni, in una ricerca che non sempre può essere portata a termine con i metodi tradizionali, specialmente quando si è in presenza delle sue coniazioni lessicali. Dialogando con la traduttrice francese, Marguerite Pozzoli, e descrivendo i processi di analisi e stesura che hanno interessato alcune parti dei suoi testi, l'autore afferma:

Anche con Marguerite, ogni volta ci siamo soffermati a dire: «Ecco, qui è una parola che ha una desinenza greca, qui è il latino, qui è un dialetto del nord, questo è un dialetto del sud, qua è una parola-mostro, quindi è inutile che la cerchi nel vocabolario perché non esiste»¹⁷.

Per menzionare le sue 'ideazioni' linguistiche lo stesso Stefano Benni utilizza l'espressione *parole-mostro* all'origine della quale è possibile ascrivere l'opera *Il Neoitaliano. Parole degli anni Ottanta*, in cui, nel 1989, Sebastiano Vassalli, poeta anch'egli onomaturgo, raccoglie i neologismi nati negli anni Ottanta. All'interno dell'opera (che figura anche nell'elenco dei dizionari neologici segnalati dall'ONLI¹⁸), Vassalli inserisce una legenda illustrata in cui elenca le denominazioni scelte per catalogare i neologismi, come, ad esempio, «parola aliena», «burocratismo» o «nome d'arte». Tra le etichette ideate dall'autore è presente anche quella di «parola mostro», con tanto di immagine annessa che qui si ripropone a scopo illustrativo:



Sotto la categoria delle «parole-mostro» lo scrittore inserì quei lemmi che riteneva ‘mostruosi’ in quanto a morfologia e fonetica, come nel caso dell’aggettivo «liftato». Si osserva che il concetto di ‘mostruosità’ delle parole è evidentemente legato alla sensibilità del creatore, come anche del fruitore, nei confronti di nuovi con; sensibilità in grado di generare una percezione di bellezza o bruttezza legata a canoni estetici e quindi inevitabilmente soggettiva e personale. È difatti comune provare una sensazione di disagio dinnanzi a una parola nuova, proprio a causa dell’iniziale difficoltà nell’accoglierla come familiare. Per questo motivo, può addirittura avvenire «che le neoformazioni lessicali siano considerate in un primo momento – solo per mancanza di abitudine – buffe o brutte»¹⁹.

Riprendendo in chiave creativa il relativismo linguistico di Sapir e Whorf, secondo cui lo sviluppo cognitivo di ciascun essere umano è influenzato dalla lingua parlata, la quale costituisce il filtro che determina il modo di pensare ed esprimersi dell’individuo nonché la sua interpretazione della realtà circostante, allora le parole-mostro possono essere considerate delle ‘traghettrici’ della mente verso nuovi mondi. La lingua di Benni trascina il lettore al di fuori della propria ‘zona di comfort linguistico’, suscitando una sensazione di straniamento da cui è possibile uscire, facilmente, mediante il proprio personale contributo interpretativo. L’autore inoltre introduce nei suoi testi parole inesistenti senza alcun preavviso, come d’uso, ad esempio, un segno di interpunzione o una variazione di stile (virgolette, corsivo o grassetto), tutti accorgimenti che rappresentano l’indizio più evidente dello statuto neologico di una parola o espressione²⁰. Si propone di seguito la classificazione neologica dei vari tipi di mangiatori di cioccolato elaborata da Eraclito, il fratello minore di Margherita Dolcevità:

– Anche la teoria del cioccolato del nonno?

Eraclito ha incrociato le gambe, come è solito fare quando spara un ragionamento dei suoi.

– Sì: è una buona teoria, ma è incompleta. Manca un punto, e cioè che ci sono grosse differenze tra i mangiatori di cioccolato: essi si dividono in liberal-lattisti, fondamentalisti fondentisti, bianchisti e nocciolisti. Per non parlare dei giansenisti gianduisti e dei boeristi.

- E i nutellisti?
- I nutellisti sono epicurei.
- E i consumatori di cioccolata in tazza?
- Metafisici puri, ma dipende dalla panna.
- E io cosa sono? – ho chiesto a Eraclito.
- Ci ha pensato un po' su, con gli occhi rivolti alla soffitta.
- Nonno dice che sei una massimalista uovodipasquista²¹.

Luigi Matt in relazione al romanzo *La Compagnia dei Celestini* parla di «girandola di fuochi d'artificio espressivi» che veicolano la comicità dell'autore attraverso bizzarrie linguistiche e la tendenza alla neoformazione²². Matt sottolinea la ricchezza delle invenzioni lessicali di Benni e considera *La Compagnia dei Celestini* uno tra i testi italiani dell'ultimo quarantennio che più offrono sotto questo aspetto²³, come dimostra il seguente passaggio in cui viene descritta la zuppa fumante di Don Biffero:

La zuppa era scura e ribollente come un lago infernale, e in superficie schioccavano putizze e galleggiavano filamenti rossi [...] Inoltre, tra bolle di grasso e sargassi bieticoli, affioravano qua e là numerosi Potrebbero.

Erano detti "Potrebbero" alcuni rizomi biancastri dei quali da sempre nessuno riusciva a individuare la natura, Da qui la ridda di ipotesi: *Potrebbero* essere croste di formaggio, *Potrebbero* essere ovatta, boleti, sorci. Solo Don Biffero sapeva che si trattava di cavolo diavolo, verdura coltivata esclusivamente negli orti di alcuni conventi, e di odore così fetido che si diceva, appunto, che ogni notte il diavolo venisse, via ctonia, a spennellarla di aliti maligni²⁴.

Come anche il seguente estratto in cui Benni descrive il seguito di Mussolardi e Fimicoli a bordo del policottero, in occasione del tanto atteso Tivumondiale di Pallastrada:

Ci fu un mormorio di approvazione che si trasformò presto in un grugnito ostile. Stavano entrando altri giornalisti e si sa che tra stampa sportiva e stampa sedentaria non corre buon sangue. Guidati da Mussolardi e Fimicoli entrarono celebri firme: corsivisti, pastonisti, elze-

veristi, biografi di ministri, rivalutatori di nazisti, trasgressori a pila, conduttrici, donnologi, maschiologhe, imbecilli con licenza di rissa televisiva e imbecilli che gliela davano, sociologi, sessuologi, infantologi, massmediologi, dietrologi, futurologi, politologi, esperti militari tankologi e bazookologi, valvassini, spie, velinari, faxari e i più richiesti del momento, i recessionologi. E ognuno prese posto²⁵.

Monica Faggionato, nel suo saggio intitolato *La Rappresentazione umoristica della società italiana nella narrativa di Stefano Benni*, presenta un'analisi estremamente puntuale:

Benni sfrutta il potenziale della scrittura umoristica per restituire tutta la ricchezza e la diversità possibili offerte dalla realtà nelle sue manifestazioni. Le sovrabbondanti descrizioni, le trame parallele, i numerosi personaggi, il concatenarsi di eventi, l'accurata scelta lessicale, il ritmo fatto di accelerazioni e rallentamenti, i neologismi e le parole-mostro sono tutti utensili di un progetto letterario che, contrastando il dilagare di un singolo punto di vista, di un pensiero univoco o di scelte politiche forzosamente bipolari, mira a promuovere l'apertura e l'espansione, tanto verbale quanto immaginativa²⁶.

Guglielmini paragona il linguaggio benniano a una vera e propria bomba:

Benni adopera il linguaggio come una gomma per cancellare sfregata con tanta insistenza da lasciare un buco là dove prima era la parola. Un linguaggio ad alto effetto deflagrante che smaschera e incendia tutto ciò che colpisce (che nomina) e brucia anche il foglio (la pagina) che quei nomi esibisce²⁷.

La sua arte di creare parole-mostro viene messa in pratica attraverso l'applicazione, in maniera del tutto originale, delle tecniche classiche di formazione delle parole. In merito, Cappellini ne menziona alcune:

La più vistosa tra le tecniche linguistiche benniane è, anche in questo caso, la formazione di neologismi, attraverso le predilette tecniche di

composizione, agglutinazione, derivazione morfologica. Anche qui, ricorrono le accumulazioni mescolate, le sequele di sinonimi, gli accostamenti di registri lessicali diversi, i gerghi, la parodia di stili e generi²⁸.

Due romanzi benniani, *La Compagnia dei Celestini* e *Margherita Dolcevita*, consentono, forse più di altre opere dell'autore, di individuare le principali tendenze relative ai meccanismi impiegati. Prendendo in prestito un'immagine evocativa di Antonelli, è possibile affermare che Benni riesce a valorizzare la plasticità della lingua montando e smontando *frasi giocattolo* come si fa con i Lego e manipolando le parole come si fa con il Das²⁹. In questi processi, se si vuole, di 'edificazione' delle costruzioni benniane, si alternano, tra le altre, strategie di composizione, confissazione, unverbazione, agglutinazione e derivazione.

Nell'ambito della composizione, un numero elevatissimo di parole-mostro viene creato mediante l'accostamento di lessemi. L'autore parte generalmente da parole esistenti nella lingua italiana (o in altre) che diventano poi oggetto di variazioni sul piano morfologico nei processi di montaggio. Dall'unione di sostantivi è nata, ad esempio, la razza del cane di Margherita Dolcevita, che, presentando caratteristiche tipiche di una moltitudine di specie viventi, è stato denominato «cancatalogo»: «Pisolo è il mio cancatalogo, perché più che un incrocio è veramente un catalogo di tutte le razze canine e animali e forse vegetali apparse sulla Terra, mi fanno ridere gli esperimenti sul diennea e le clonazioni, Pisolo è più complicato, è uno dei più misteriosi arcimbaldi della natura.»³⁰ Come anche lo sport illegale praticato dai protagonisti de *La Compagnia dei Celestini*, una variante del calcio giocata lungo le vie delle città chiamata «pallastrada»; oppure il «polentopandismo» (polenta+pandismo³¹), lo stile di vita di Giacinto, fratello di Margherita Dolcevita, il quale, a dire della sorella, «mangerebbe polenta e panda, anche se fosse l'ultimo esemplare del mondo»³². Sempre unendo due nomi, questa volta collegandoli mediante un trattino, inventa i «capelli-fusilli» per descrivere i boccoli di Margherita Dolcevita:

- A cosa stai pensando? – ha chiesto mamma, mentre mi sistemava i capelli-fusilli, davanti al cancello del Cubo.
- A un racconto – ho detto.
- Che racconto? – ha chiesto papà con sospetto.

– Paperino e il fantasma del fiume – ho risposto.
*Scusami, Edgar Allan.*³³

Di seguito l'interpretazione grafica dei capelli-fusilli dell'artista Giacomo Brunetto che ha realizzato delle illustrazioni nell'ambito dello studio delle parole-mostro benniane³⁴:



La fusione tra verbi e nomi ha dato origine all'«attaccabretella», tecnica usata nella pallastrada per mettere in difficoltà gli avversari, e alla «valletta reggicornetta»:



E sagittando un canale oltre apparvero tre vallette, sorridenti in paramenti rosa, e si misero a danzare con colpi di culo simmetrici e passettini anatre-schi, e una reggeva un telefono, un'altra un prosciutto sponsor e l'altra sorrideva: a chi? A Don Biffero, naturalmente, e la valletta reggicornetta, aumentando i vieppiù dentorama, porse il telefono al presentatore e quello parlò: con chi? Con lui, con Don Biffero.³⁵

All'interno del testo citato sono presenti altre due parole-mostro: «dento-rama», una parola macedonia probabilmente formata dalla fusione di *denti* e *panorama*, e «anatreschi», creata per derivazione aggiungendo il suffisso *-esco* al sostantivo *anatra*.

La medesima tecnica è stata scelta per dare origine al verbo «coccodire», in quanto, come noi umani possiamo *dire*, le galline hanno tutto il diritto di *coccodire*:

– Però stanotte mi hanno rubato le capre. Erano solo due, ma ci tenevo. A chi possono interessare due vecchie caprette? Neanche la lana per una sciarpa.

– Bene, signor Pietro – ho detto. – Se dovesse accadere qualcosa di strano, mi avverta!

Mi sono accorta che parlavo come il poliziotto di un film americano.

– Di strano in che senso?

– Tipo che le rubano qualcosa, ad esempio la vigna. O che le galline coccodizzano... o coccodicono, o starnazzano, o insomma, che fanno rumore nella notte. O che i conigli diventano impotenti. Oppure...»³⁶

Anche «coccodizzare» è certamente una parola-mostro, in questo caso formata per derivazione mediante l'aggiunta del suffisso *-izzare*.

Sempre nell'ambito della composizione, questa volta tra aggettivi e nomi, esordisce il «baby-troll», certamente un tipo di *baby-doll*, ma con caratteristiche 'trollesche':



Rimanendo in tema di abbigliamento femminile, Benni ci presenta la «minimogonna», una gonna ancor più corta della classica minigonna:



Un altro esempio è quello del «vengavenga», un composto formato dalla ripetizione del verbo *venire*. Quella del *vengavenga* è una tecnica assai spietata utilizzata dai professori durante la scelta della vittima da interrogare: «Chiamasi vengavenga quella forma di tortura che gli insegnanti sadici esercitano sugli allievi facendo scorrere il dito avanti e indietro sul registro delle interrogazioni dicendo: “Venga... venga”»³⁷.

Stefano Benni utilizza magistralmente i processi di confissazione attraverso la combinazione di confissi classici e moderni, inseriti come primo o secondo elemento di composizione. Per confissi si intendono quelle unità formanti di senso compiuto che Migliorini definisce «prefissoidi» e «suffissoidi» e che Sergio Scalise chiama «semiparole». Benni prende in prestito confissi classici, derivanti dal greco e dal latino, e li inserisce in costruzioni moderne, a tratti quasi ‘futuristiche’, come nel caso dell’aggettivo «tecnofetentissime», coniato da Margherita per descrivere le scarpe maleodoranti del fratello, oppure della «turbopregghiera», recitata a velocità spaziale da Don Biffero e dai Celestini:

Una campana lontana suonò quattro tocchi e due tocchetti. Una minuscola stufetta elettrica arroventava i polpacci del fortunato orfanello limitrofo, mentre gli altri trentanove e mezzo stavano infreddoliti uno accanto all’altro, come uccelli su un filo. Curvo sulla pentola, Don Biffero scrutava le profondità della sua opera e si accingeva alla cerimonia dell’assaggio. All’uopo, impugnava un mestolo di ferro contorto a zig-zag, forse per gli spasmi di ribellione a quel tuffo quotidiano. Dalle finestre rattoppate entrò uno spiffero di tramontana autunnale che spinse i ragazzi a pigiarsi uno contro l’altro. “Separati mezzo metro!”, ordinò Don Biffero “niente ressa, ce n’è per tutti.”

“Purtroppo,” disse sottovoce l’orfano Lucifero Diotallevi. Si attesero

reazioni. Ma Don Biffero, tutti lo sapevano, era ormai duro d'orecchi, di papille e di cuore. Non colse la contestazione, assunse posa sacrale e così pregò:

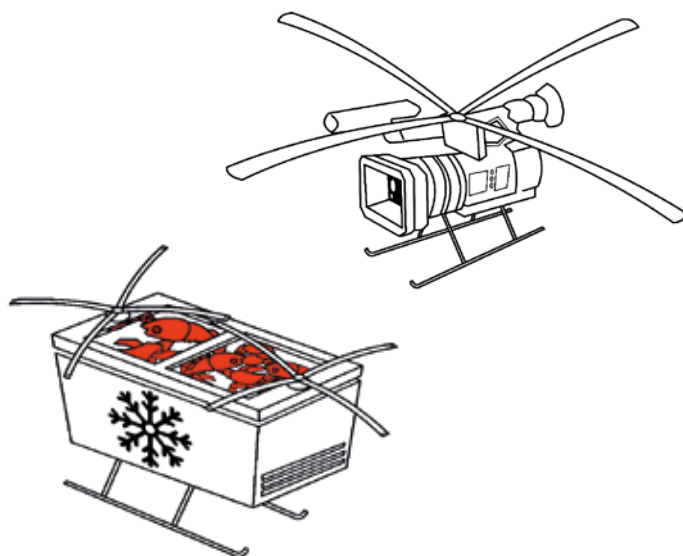
Signóancoggitaddiciamaggrazie
 pequestecibekeciconciède
 alpostodigenitornóstredicuifumm
 pervolertuoprivétecosissia
 pequestetuecibebbenedétte
 Cristancoggitarringrazziámm...

Questa turbopreghieria fu pronunciata in soli sei secondi.³⁸

Nel romanzo *La Compagnia dei Celestini*, il confisso *eli-* viene impiegato per la formazione di ben cinque parole-mostro che descrivono i componenti della flotta aerea, o meglio «eliflotta», di Mussolardi: «elibombardiere», «elicaamera» (da cui «elicam»), «eliflotta», «elifreezer», ed «elijumbo»:

Il rombo degli elicotteri solcò il cielo di Gladonia con un minaccioso crescendo. Uno ad uno si alzarono dai punti previsti dell'operazione Streetball e confluirono nel punto Alfa. In testa alla formazione volava il policottero di Mussolardi, con tutti i personaggi di nostra conoscenza. [...] In seconda linea volavano gli elibombardieri con bombe luminose, al napalm, defolianti, bombe Enne e altre cose che è sempre meglio portarsi dietro per ogni evenienza. La terza fila dello schieramento era formata da elijumbo da carico. Alcuni portavano studi televisivi, altri un intero stadio in scatola di montaggio, altri ancora i Vip invitati. Seguiva uno stormo di elicam, piccole telecamere volanti pronte a inquadrare qualsiasi obiettivo. Il tutto era completato da elicotteri rifornitori di carburante, elicotteri rifornitori dei rifornitori e da un elifreezer per le aragoste. Dietro a tutti, staccato di molte miglia, un silenziosissimo oggetto volante non identificato.³⁹

Di seguito le illustrazioni dell'elicaamera e dell'elifreezer:



Si cita inoltre la «gamboteca», la vetrina espositiva da cui Policinho riesce a rubare una gamba finta, e il coma «psicopisolico» in cui sprofonda il cane di Margherita, Pisolo, per l'appunto, al passaggio del camion della spazzatura:

Quando era cucciolo, lo hanno abbandonato in un cassonetto della spazzatura. Il rumore del coperchio che si richiudeva come una lapide lo ha choccato per il resto della vita. Perciò quando sente un rumore tipo tuono o rimbombo di lamiera, e soprattutto il frastuono di un camion dell'immondizia, per la fifa si mummifica. Diventa rigido come un peluche lasciato nel freezer, a zampe in su, e resta così un intero giorno, poi risorge. Il veterinario la chiama narcolessia isterica, io lo chiamo coma psicopisolico, quando mi laure-e-erò in medicina ci scriverò la tesi.⁴⁰

Frutto dell'unione tra confissi e sostantivi è anche la «cinoipnosi»:

“Ahimé, guardatemi,” disse Deodato. “Non c'è parte del mio corpo ove non abbia un bozzo, un mizzo, una sguercia, una crosta, un ematoma. Solo lo scorso mese caddi di bicicletta trentuno volte e di queste trenta sulla ghiaia e una su strada asfaltata, dove però pochi attimi prima, per via di un tamponamento, si era formata una granita aguzza di catari-frangenti che mi grattugiò la coscia destra, qui dove ho una crosta che

ricorda nella forma la Nuova Zelanda. Sull'altra gamba, questo crostone che ricorda la Corsica è causato da una caduta dal monopattino. Su questo braccio vedete la cicatrice del morso di un cane. Questo cane, di nome Benigno, era il cane più mite del quartiere. In dodici anni di pacifica esistenza mai, neppure provocato o torturato dai monelli del quartiere, aveva emesso più di un ringhietto di protesta. Ma quella mattina nevicava e io indossavo *guanti gialli e blu*. Vidi Benigno venirmi incontro scodinzolando nella neve, e come spesso facevo, lo carezzai. Il suo muso si trasformò in quello di una tigre, e mi azzannò. Solo dopo una seduta di cinoipnosi tenuta dal dottor Walmer, ex-psicanalista ora veterinario del quartiere, Benigno rivelò il motivo del suo raptus. All'età di giorni venti era stato chiuso in un sacco e buttato nel fiume insieme ai suoi sette fratellini. Il sacco si era rotto e il solo Benigno si era salvato. Ebbene, il malvagio affogatore era un uomo che portava *guanti gialli e blu*! Così, rivedendo i miei del tutto uguali, Benigno rivisse nel suo peloso inconscio il trauma infantile e si vendicò. Mi trascinò per venti metri, prima che mi liberassero.⁴¹

Si menzionano anche le antichissime «paleocaramelle», vetuste leccornie, probabilmente scadute, offerte ai Celestini da Don Biffero:



Nella creazione delle parole-mostro è certamente fonte di grande ispirazione il concetto di *tamponamento* tra parole e idee. Questo incontro-scontro si concretizza nella nascita di parole macedonia con le quali l'autore dà vita a 'cocktail' semantici e lessicali a dir poco folcloristici. Uno dei casi emblematici di questa categoria è il «cinfalepro», animale mitologico nato dall'incrocio di un cinghiale, un fagiano e una lepre; ma anche i malvagi «poliziorchi» che tormentano i Celestini.



Oppure il glorioso «tirannotiro» (tirannosauro+tiro) messo a segno da un tirannosauro durante la partita finale di pallastrada, e il pericoloso «tankweiler», il cane dei vicini di Margherita, che ha i colori tipici del rottweiler e la forza di un carro armato (in inglese *tank*).



Con la medesima tecnica di fusione, Benni rievoca anche gli antichi «buosauri»:



Davanti alla casa corre la strada chiamata Circonvallazione Ovest, orlata di lampioni balbuzienti.

Oltre la strada, cartelloni pubblicitari e una barricata di palazzi tutti uguali: la grigia e necessaria periferia.

Dietro la casa il Grande Prato, ricordo di una antica campagna dove vivevano stalle con buosauri e aie di polli senza spiedo infilato.⁴²

Dai molteplici tamponamenti tra parole in cui l'ironia e la satira benniana giocano spesso un ruolo centrale, nasce anche il «tettaglio»: «Vedendo che Rosalino

stava fotografando le due attrici, disse: “Vedo che le sta fotografando in tutti i tettagli!”⁴³, mentre dallo scontro tra due professioni prende forma il «portiniffo»:



Caso volle che guardando giù dalla vetrata antiproiettile della redazione vedesse proprio un bambino, smilzo e con due orecchie panoramiche, a colloquio con il portinaio-sceriffo. Il portiniffo (Tesseraloggia 15897) scuoteva la testa, ma il piccolo non demordeva. Il naso di Fimicoli iniziò a prudere, segno che il suo celebre fiuto entrava in azione. Con rapida ed elastica corsa li raggiunse e chiese cosa accadeva.⁴⁴

Si segnalano anche i casi degli aggettivi «cinseisettecentesco», coniato per descrivere un palazzo avente caratteristiche tipiche dei tre secoli che si celano nella parola, e «sparvugliati», la cui origine potrebbe essere riscontrata nell'unione tra *sparsi* e *ingarbugliati* o forse *scompigliati*: «In quel momento è entrata mamma, con la pettinatura nuova. I capelli erano sparvugliati in molte direzioni, con delle strisce cacca di piccione che si chiamano mèches. Una liana di capelli le pendeva a sinistra, tipo riporto di papà.»⁴⁵ Tuttavia, focalizzandosi sul colore e sulla striatura, non è da escludere un possibile riferimento allo *sparviero*.

Si tratta, come evidente, della categoria che ospita le creazioni più fantasiose e originali di Benni, le stesse che presentano un maggior numero di possibilità interpretative. A meno che non sia il medesimo autore a fornire qualche indizio o una spiegazione mediante una chiosa, la decifrazione viene comunque sempre affidata alla fantasia del lettore.

Anche l'univerbazione costituisce una delle soluzioni preferite nell'attività onomaturgica benniana. La giustapposizione di parole e, a volte, di intere frasi genera unità lessicali contrassegnate da un elevato livello di 'mostruosità', come nel caso del «piudituttisauro» (più di tutti+dinosauro), il dinosauro immaginato dai Celestini, dotato di una potenza tale da sovrastare i suoi simili in quanto a potenza e doti agonistiche:



Didì disse: “Facciamo che arriva un tirannosauro e fa un culo così al vostro stegosauro e molla un tirannotiro imparabile”.

“Facciamo che no!” disse Wincott “perché esce un piudituttisauro che è più forte del tirannosauro e para.”

“Reclamo!” disse Celeste “il piudituttisauro non esiste.”

La commissione di fantac controllo si riunì e dopo breve seduta stabilì:

“Facciamo che il piudituttisauro esiste, ma in porta è una schiappa, quindi i Celestini sono in vantaggio uno a zero”.⁴⁶

Un altro esempio è quello del «bendidiogrill», sulla scia di *autogrill*, coniato per indicare un’area di sosta dove è possibile acquistare un’ampissima gamma di prodotti:



Oltre ai fenomeni menzionati, quali la composizione, la confissazione e l’univerbazione, svolgono un ruolo chiave nella creazione delle parole-mostro anche i meccanismi derivazionali. La combinazione di prefissi e suffissi contribuisce in maniera incisiva al processo di arricchimento della lingua benniana. Specialmente nell’ambito della suffissazione si rileva che, nonostante la presenza di soluzioni viabili in lingua italiana, l’autore decida spesso di optare per invenzioni originali, come nel caso di «orfanaggine», coniato a fronte del

preesistente sostantivo *orfanezza*, oppure «conduttrice» invece di *conduttrice*, e «palmipedato» al posto di *palmipede*. Questi rappresentano i casi più emblematici della funzione referenziale assunta dalle coniazioni benniane, dove l'autore percepisce la necessità di trascendere le forme esistenti della lingua al fine di creare parole nuove, capaci di includere la totalità dei concetti che vuole evocare. Sono numerosi i casi in cui l'aggiunta di suffissi porta a soluzioni più economiche e dirette. Si tratta di soluzioni in cui Benni riesce a condensare, in un'unica parola, idee e concetti per i quali la lingua italiana offre, invece, locuzioni, polirematiche o persino frasi. Per indicare coloro che si occupano della raccolta delle fragole, Benni crea il sostantivo «fragolatore», mentre per denominare il processo per cui un'area si riempie di zanzare, usa il verbo «zanzarizzare» o, ancora, inventa «pallavolare» per riferirsi alla pratica della pallavolo. Il concetto di economia è da intendersi solamente in relazione al numero di parole impiegate e non, evidentemente, alla sfera semantica o sensoriale che, al contrario, vengono costantemente attivate e sollecitate nel lettore.

La lingua benniana attinge dunque anche ad altre lingue, che contribuiscono a consolidare il carattere plurilinguista e internazionale della scrittura. Un esempio è il già citato «tankweiler», in cui è evidente il connubio tra la lingua inglese, con *tank*, e quella tedesca, con (*rott*)*weiler*. Sempre giocando con il sostantivo inglese *tank*, l'autore dà vita alla figura del «tankologo», aggiungendo un confisso classico derivato dal greco a un elemento appartenente a un idioma straniero, per di più, del ceppo germanico.

Una parola-mostro emblema del magistrale utilizzo, persino incrociato, delle tecniche citate è «fastfù», sostantivo ricalcato sull'inglese *fast food*, che è stato univertato e adattato al sistema fonografemico della lingua italiana. Dal sostantivo neologico iniziale, Benni ha poi creato l'aggettivo «neofastfudico», mediante l'aggiunta di un confisso in prima posizione e di un suffisso in chiusura. Sempre nell'ambito della cucina, Benni ci introduce al «famburger», amatissimo dai giovani di Gladonia, specialmente dai più affamati e squattrinati; anche in questo caso è presente la fusione di due elementi appartenenti a lingue diverse. In quanto all'origine, trattandosi di consumatori particolarmente affamati e di un prodotto noto per la capacità di saziare anche la fame più acuta, è ipotizzabile che Benni abbia pensato all'unione di *fame* e *hamburger*, avvenuta grazie alla sostituzione della *h-* con la *f-*.

Le interpretazioni proposte sono semplicemente alcune delle possibili chiavi di lettura che permettono di decifrare i testi benniani con filtri sempre nuovi, gui-

dandoci in un processo di continua riscoperta. Gli esempi riportati sono prova dell'incredibile genio creativo dell'autore nonché della ricercatezza lessicale che contraddistingue la sua scrittura. La fantasia, la minuziosità e la padronanza linguistica si fondono nella nascita di una 'lingualtra', se fosse Margherita Dolcevita a descriverla; una lingua sconfinata, senza barriere né dogmi, una lingua inclusiva e spregiudicata, che rimane, sempre e comunque, accessibile a tutti. Una lingua in cui la parola si converte in un ponte tra idiomi e culture, tra gioco e critica, tra invenzione e realtà, tra il bambino e l'adulto che convivono in ognuno di noi.

Note

¹ M. POZZOLI, *Sul Tradurre. Conversazione con Stefano Benni*, Perugia, 20 novembre 2018.

² M. ARCANGELI, «Stefano Benni cyberpunk sui generis: «Terra!» e la parodia del genere fantascientifico», in M.M. CAPPELLINI, *Stefano Benni*, Firenze, Cadmo, 2007, p. 40.

³ M. POZZOLI, *Sul Tradurre. Conversazione con Stefano Benni*, op. cit.

⁴ S. BENNI, *La Compagnia dei Celestini*, Milano, Feltrinelli, p. 156.

⁵ *Idem*.

⁶ G. ADAMO, V. DELLA VALLE, *Che cos'è un neologismo*, Roma, Carocci, 2017, p. 25.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ G. SPADI, *La neologia nell'italiano giornalistico contemporaneo. Aspetti del logos e del neos per una definizione del concetto di neologismo*, Macerata 2015, p. 1.

⁹ B. MIGLIORINI, *Parole d'autore. Onomaturgia. Dizionario delle invenzioni lessicali e dei loro autori*, 2^a edizione, Firenze, Sansoni, 1977, p. 3.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ G. SPADI, op. cit., p. 1.

¹² B. MIGLIORINI, op. cit., p. 3.

¹³ L. MATT, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2006.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Cfr. P. D'ACHILLE, op. cit.

¹⁶ A. CENTIS, *Il vanto di avere una cultura meticcia*, intervista a Stefano Benni, anno 7, n. 64, Millelibri, 1993, pp. 94-95.

¹⁷ M. POZZOLI, *Sul Tradurre. Conversazione con Stefano Benni*, op. cit.

¹⁸ Osservatorio Neologico della Lingua Italiana.

¹⁹ G. ADAMO, V. DELLA VALLE, op. cit., p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ S. BENNI, *Margherita Dolcevita*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 64.

²² L. MATT, «Narrativa», in *Modernità italiana*, Roma, Carocci, 2011, pp. 142-143.

²³ *Ibid.*, p. 143.

²⁴ S. BENNI, *La Compagnia dei Celestini*, *op. cit.*, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, pp. 226-227.

²⁶ M. FAGGIONATO, *La Rappresentazione umoristica della società italiana nella narrativa di Stefano Benni*, Université Côte d'Azur, 2016, p. 260.

²⁷ A. GUGLIELMINI, «Trent'anni di intolleranza (mia)», Milano, Rizzoli, 1995, p. 154, in M.M. CAPPELLINI, *Stefano Benni*, Firenze, Cadmo, 2007, p. 167.

²⁸ M.M. CAPPELLINI, *Stefano Benni*, *op. cit.*, p. 166.

²⁹ G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006, p. 91.

³⁰ S. BENNI, *Margherita Dolcevita*, *op. cit.*, p. 8.

³¹ Oltre al composto risultante, è di carattere neologico anche uno dei due elementi di partenza: «pandismo» (panda+-ismo).

³² S. BENNI, *Margherita Dolcevita*, *op. cit.*, p. 17.

³³ *Ibid.*, p. 123.

³⁴ Le illustrazioni riportate sono state realizzate ai fini della stesura della Tesi Magistrale intitolata “Glossario Benniano – traduzioni spagnole delle *parole-mostro* in *Margherita Dolcevita* e ne *La Compagnia dei Celestini*” dall’illustratore e animatore Giacomo Brunetto, il cui portfolio è consultabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=vzY-GiVygXA&feature=youtu.be>

³⁵ S. BENNI, *La Compagnia dei Celestini*, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ S. BENNI, *Margherita Dolcevita*, *op. cit.*, pp. 112-113.

³⁷ S. BENNI, *La Compagnia dei Celestini*, *op. cit.*, p. 68.

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁹ *Ibid.*, pp. 220-221.

⁴⁰ S. BENNI, *Margherita Dolcevita*, *op. cit.*, p. 9.

⁴¹ S. BENNI, *La Compagnia dei Celestini*, *op. cit.*, p. 80.

⁴² S. BENNI, *Margherita Dolcevita*, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁴³ S. BENNI, *La Compagnia dei Celestini*, *op. cit.*, p. 194.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁴⁵ S. BENNI, *Margherita Dolcevita*, *op. cit.*, pp. 67.

⁴⁶ S. BENNI, *La Compagnia dei Celestini*, *op. cit.*, p. 259.

Flora Shabaj

La (de)costruzione dell'identità in alcuni autori albanesi in lingua italiana

Introduzione

Il paese che più ha vissuto il fenomeno della migrazione in continuo mutamento e trasformazione è sicuramente l'Italia che da paese di emigrazione è diventato paese di immigrazione per poi assumere, negli ultimi anni, le sembianze di una terra di passaggio in quanto una parte delle migliaia di persone che vi approdano prosegue il proprio viaggio in cerca di migliori condizioni di vita. Con il singolo individuo migrano anche un insieme di valori, usi e costumi che non sempre coincidono con quelli del paese ospitante avviando così un modo di vivere *in-between*, situazione in cui è prevista una fase di integrazione da una parte ed alienazione dall'altra. È proprio in questo incontro che l'individuo attua *la pratica della decostruzione*, un processo che è causa e risultato di una continua formazione dell'identità individuale e culturale. Decostruire, come ci ricorda Derrida, non significa distruggere o sostituire un pensiero con qualcos'altro ma accentuare un aspetto costruttivo, ovvero la costruzione di qualcosa di diverso¹.

In quest'ottica la migrazione è di estrema importanza in quanto è nell'immigrato, nel profugo che, secondo Bauman, si realizzano le caratteristiche di questa società liquido-moderna, ma anche quelle della vita che si liquefa, incluse le relazioni umane². Significativo il termine *liquido* che indica una sostanza che non mantiene una forma propria ma si plasma a seconda del luogo in cui si trova, al contrario dei corpi solidi a cui si può associare la durezza dei confini. Alla rigidità si contrappone il desiderio di trasmigrazione che finisce per rendere il confine se non una sostanza liquida, una parete permeabile attraverso cui far filtrare la voce di un'identità «i cui margini continuano a spostarsi, [e che] tende ad esprimersi in termini di orizzonti, percorsi, conflit-

ti, mutamenti, ma anche di utopie»³. Ciò che questo studio si propone è proprio quello di raccontare come un movimento migratorio, più precisamente quello albanese verso l'Italia, comporti dei cambiamenti non solo nel singolo individuo ma anche nella comunità lasciando un'impronta nella creazione di una nuova identità collettiva, ibrida, meticcia, transculturale.

Il processo migratorio è fondamentale nella costruzione dell'io che passa anche attraverso la questione della lingua quale elemento fondante dell'identità culturale. Abbandonare la propria per acquisire quella del paese di accoglienza corrisponde ad una fase di passaggio e di ricerca di un nuovo percorso e alla nascita di una nuova realtà sia per l'autore sia per la cultura nella quale egli agisce e che Glissant descrive come un «incontro di elementi culturali provenienti da orizzonti assolutamente diversi e che realmente si creolizzano, che realmente si stratificano e si confondono l'uno nell'altro per dar vita a qualcosa di assolutamente imprevisto e di assolutamente nuovo, la realtà creola»⁴.

Incontro e interazione tra italiani ed albanesi

I rapporti tra le due sponde dell'Adriatico, seppur in maniera diversa e a differenti scopi, non si sono mai interrotti nel corso dei secoli a partire dalle guerre romano illiriche, fino alle varie ondate migratorie delle popolazioni *arbëresh* stanziatesi prevalentemente nel sud Italia. Il '900 ha visto l'intensificarsi di tali rapporti durante le guerre e il tentativo di colonizzazione, in parte riuscita, dell'Albania da parte dell'Italia. Tuttavia, è verso la fine del secolo che gli italiani vivono pienamente il confronto con gli albanesi nella propria quotidianità. È l'epoca degli arrivi di diverse imbarcazioni dall'Albania che costringono l'Italia ad affrontare un fenomeno del tutto nuovo per le sue dimensioni e le sue caratteristiche. Si comincia così a prendere coscienza dell'altra sponda, ma la conoscenza dell'Albania rimane superficiale poiché basata su ciò che i media italiani trasmettono e non sempre corrispondente alla realtà. Infatti l'opinione pubblica viene invasa dalla cronaca nera, i cui protagonisti sono spesso gli albanesi. A partire dal marzo 1991, la stampa italiana associa costantemente gli albanesi alla criminalità, senza tenere conto delle statistiche ufficiali, stigmatizzandoli e presentandoli come minaccia. Così la migrazione albanese viene associata «all'archetipo della folla devastatrice dei barbari o anche [alle]

rappresentazioni immaginarie delle orde barbariche di migliaia o di qualche centinaia di anni fa»⁵. Comincia a diffondersi la paura dell'assalto, il panico, l'angoscia (proveniente dal mare come ai tempi dell'Impero ottomano) che minaccia fortemente la civiltà italiana⁶. Il fenomeno viene accompagnato da voci contrastanti e critiche riguardanti questi allarmismi che comunque sottolineano la supremazia dell'Italia sui suoi «antichi sudditi»⁷. Anche se non si può negare la solidarietà dei cittadini pugliesi nei confronti di queste persone bisognose, allo stesso tempo si assiste a una sorta di ridefinizione degli albanesi come clandestini e criminali anche in base ai provvedimenti adottati. Infatti gli albanesi vengono dirottati nello stadio di Bari (con la promessa di soggiorno e lavoro), dove passano circa una settimana, privi di servizi igienici, bagnati dagli idranti della polizia e riforniti di cibo dagli elicotteri, diventando una sorta di intrattenimento per gli autoctoni i quali portano i propri figli a «vedere gli albanesi»⁸. La vicenda dello stadio di Bari, presto paragonata ad altri eventi storici tristemente noti, viene associata ai lager e alla deportazione diventando il preludio di una politica dell'inesistenza con le tragiche conseguenze del fatale affondamento della motovedetta *Katër i Radës*⁹. Il potere evocativo dello stadio fa pensare ad un luogo di spettacolo che non è solo un'arena dove poter inscenare battaglie davanti ad un pubblico. Esso in realtà diventa un non-luogo, uno spazio (culturale e giuridico) extraterritoriale: gli albanesi sono in Italia ma si trovano in un altrove diverso da quello che avevano sognato e che credevano di conoscere. Lo stadio diventa lo spazio dell'anonimato, della privazione delle condizioni umane, della negazione della dignità della persona e (de)costruzione dell'identità.

Successivamente il discorso sull'immigrazione viaggia su un doppio binario tra panico ed esclusione e in concomitanza con provvedimenti di legge che hanno «lo scopo più o meno dichiarato di filtrare gli stranieri accettando in misura limitata quelli “buoni” e chiudendo la porta in faccia a quelli ritenuti pericolosi», una divisione tra «persone e non-persone»¹⁰. Tale atteggiamento viene ulteriormente confermato nel 2018 dall'approvazione del *Decreto sicurezza e immigrazione*. L'accostamento dei due termini contribuisce a rafforzare il processo di stigmatizzazione dell'altro con conseguenze non solo nella quotidianità di tante persone ma anche a livello di (de)costruzione dell'identità.

Il discorso politico sulla migrazione continua a far leva sull'emergenza immigrazione ai fini di un maggiore consenso. Basti pensare «all'emergen-

za Lampedusa” che «dimostra come il governo italiano, approfittando della spettacolarizzazione della crisi-sbarchi, abbia fatto pressione sui sentimenti di insicurezza e di xenofobia dei cittadini per mobilitare l’immaginario sociale e per alimentare nell’opinione pubblica rivendicazioni di carattere nazionalistico»¹¹. La creazione dell’emergenza si trasforma in strumento (politico) utile per concentrare le tensioni e le insicurezze catturando l’elettorato con facili e immediati *slogan*. Infatti, non si può dimenticare il manifesto elettorale «Un voto in più alla Lega, un albanese in meno a Milano» che Annamaria Rivera, definisce come una intensa «campagna incitante all’odio e alla caccia contro gli immigrati albanesi»¹².

Ciò nonostante, l’immagine degli albanesi e la percezione della loro presenza sono cambiate nel corso dei decenni. Si è passati da un esodo, inizialmente definito biblico, diventato in seguito un’emergenza e una questione di sicurezza nazionale, a un caso di riuscita integrazione. Allo stereotipo «dell’albanese come altezzoso, scontroso e malavitoso, cioè l’albanese che fa paura»¹³ corrisponde un’altra caratterizzazione che vede gli albanesi nella categoria degli stranieri «che si mimetizzano bene quanto ad aspetto e vestiti ma sono traditi dall’accento e dalla grammatica»¹⁴. Di fatto, gli albanesi in Italia vengono considerati come un caso di *best practice* in termini di integrazione positiva lasciando alle spalle l’epoca in cui solitamente la loro era considerata una “etnia cattiva”, fino ad arrivare oggi ad una pacifica e produttiva convivenza¹⁵. Alla realizzazione di questa metamorfosi positiva nella percezione degli immigrati albanesi hanno contribuito fattori come la capacità degli albanesi di farsi accettare, il decremento di addebiti giudiziari nei loro confronti e la propensione degli italiani alla convivenza¹⁶. Vincenzo Romania sostiene che «gli albanesi, infatti, sono forse il gruppo immigrato con i migliori indicatori sociologici di integrazione»¹⁷ e parla di mimetismo sociale favorito da una precedente e ottima formazione delle competenze linguistiche e culturali riguardanti il paese di arrivo, dal debole legame fra identità nazionale e appartenenza religiosa e da una, più o meno, equa distribuzione sul territorio. Il mimetismo sociale è una strategia che l’individuo utilizza quando la presentazione del sé entra in crisi e l’essere straniero costituisce uno stigma. A un fenomeno di screditamento dell’identità collettiva dell’individuo, i soggetti rispondono con varie tecniche, fra le quali un accomodamento agli usi, stili e modi di fare dei locali, in alcune interazioni tipiche nello spazio pubblico¹⁸.

Importante sottolineare che il mimetismo si differenzia dall’assimilazione

in quanto presuppone una fase di comprensione della cultura del nuovo paese e descrive i processi tramite cui un individuo diventa una realtà diversa da sé. Tuttavia, perché si parli di interazione si necessita un nuovo comportamento etico di reciprocità e di incontro con l'altro che Sundermeier definisce omeostatico esemplificandolo attraverso l'immagine «di una cellula viva con pareti permeabili, che garantiscono un equilibrio e rendono possibile un processo di scambio fisiologico, necessario per il mantenimento della vita e per la stabilità degli organismi»¹⁹. Un modello che, come nel caso della migrazione albanese, permette di parlare di interazione piuttosto che di integrazione.

Una conferma della continua interazione tra i due paesi sono anche gli scambi di mutuo soccorso avvenuti recentemente. Nel 2019, in occasione del terremoto in Albania, la Protezione Civile italiana ha messo a disposizione oltre 200 uomini per garantire il soccorso alla popolazione nelle prime fasi dell'emergenza. Risale a marzo 2020, invece, l'invio di medici e infermieri albanesi nelle aree più colpite dall'emergenza Covid-19 in Italia che, seppur in numero esiguo, è risultato un gesto molto significativo.

Plurime voci (sub)alterne

È proprio in uno scenario di interazione che nascono e si plasmano alcune voci (sub)alterne in continua ricerca di affermazione e di costruzione della propria identità non solo come cittadini ma anche come scrittori e scrittrici. Un processo che passa attraverso diverse metamorfosi, da studenti a clandestini, a lavoratori, fino a diventare protagonisti internazionali dell'arte. In questa società che, come abbiamo detto sopra, Bauman descrive come liquida²⁰, dove tutto è flessibile, turbolento e instabile, anche l'identità assume quella liquefazione che permette all'individuo di rivedere continuamente l'idea di un'unica identità e di trasformarla, (de)costruirla. In questo crocevia di contatti e confronti si incontra la voce potente di Ornela Vorpsi, scrittrice, pittrice, fotografa e video-artista, nata a Tirana nel 1968. L'artista si forma all'Accademia di Belle Arti a Tirana e, dopo il trasferimento in Italia (1991), presso l'Accademia di Brera. Dal 1997 vive a Parigi. Pluripremiata in Italia (Elio Vittorini, Grinzane Cavour etc.) nel 2010 è stata inserita tra i 35 migliori scrittori europei nell'antologia *Best European Fiction* curata da Aleksandar Hemon²¹.

Le opere che qui analizzeremo sono i romanzi scritti in italiano come l'opera prima *Il paese dove non si muore mai* (Einaudi 2005) e *La mano che non mordi* (Einaudi 2007). Il primo romanzo²² si presenta come un particolare racconto autobiografico affidato al personaggio femminile che cambia nome in diversi capitoli, ciascuno con un proprio titolo, che possono essere letti anche indipendentemente. Si verifica in questo libro la corrispondenza nominale tra autrice, protagonista e narratore anche se viene mantenuta solo in parte. L'unità del romanzo non si basa sull'evoluzione di un unico personaggio ma prevede lo sviluppo di temi come la bellezza e la giovinezza e vuole essere anche una denuncia della condizione della donna albanese, tema molto caro alla scrittrice. Vorpsi racconta la crescita sotto il regime totalitario di Enver Hoxha e l'arrivo in Italia, ma anche la vita di un'intera nazione bloccata dalla dittatura comunista. Il romanzo si chiude con l'arrivo nella *Terra promessa* dove la protagonista scopre una realtà che frantuma le sue aspettative e il mito dell'Italia. Si realizza così una comparazione tra le due culture e la situazione della donna la cui immagine nel mondo occidentale non risulta diversa dallo stereotipo femminile che circolava in Albania.

La questione della bellezza ricorre anche nel secondo romanzo, *La mano che non mordi*²³, assieme al tema del viaggio, dell'identità e degli effetti della migrazione racchiusi nel ritorno nei Balcani. Tra straniamento e alienazione Vorpsi descrive un viaggio che ha la funzione di osservare e analizzare con maggiore lucidità il proprio paese, e, nonostante Sarajevo non sia in Albania, ciò è possibile per le somiglianze che Bosnia ed Albania presentano: ambedue hanno un'anima comune e un passato condiviso caratterizzato da conflitti e violenze. Nei Balcani la protagonista non viene riconosciuta come orientale o albanese, ma come simbolo di quella terra promessa a cui tutti vorrebbero appartenere la quale, però, lei stessa non può abitare appieno verificandosi così la *doppia assenza* di cui parla il sociologo Abdelmalek Sayad²⁴.

Un altro autore che dopo aver trascorso un periodo in Italia si trasferisce in un altro paese che, a differenza di Vorpsi, tutt'oggi scrive in italiano è Ron Kubati. Scrittore, giornalista e ricercatore nato a Tirana nel 1971 da una famiglia di dissidenti e giunto a Bari nel 1991, Kubati termina gli studi in Filosofia moderna e contemporanea conseguendo anche un dottorato di ricerca presso l'Università degli studi di Bari e nel 2008 lascia l'Italia trasferendosi negli Stati Uniti dove vive e ottiene un PhD in *Italian Studies* presso l'Università di Chicago. Kubati esordisce in lingua italiana con il romanzo di

impronta autobiografica *Va e non torna*²⁵ pubblicato nel 2000. L'opera presenta una struttura originale quasi a voler dimostrare che la vita del migrante è caratterizzata da frammenti. Il testo segue un filone albanese e uno italiano in un intreccio che fa riflettere non solo sullo sradicamento dell'autore, ma anche sul destino di un'intera generazione che abbandona il proprio paese alla ricerca della libertà. In una continua alternanza di storie e piani temporali, vengono narrate le vicende del protagonista, Elton, e i ricordi del padre. Così, si ha da un lato il crollo del regime, la nascita di nuovi e diversi partiti e i cambiamenti storici a cui Elton partecipa e dall'altro, in terza persona, viene narrata la vita del padre di Elton, nel carcere di Spaç. In questo modo si ha la percezione di leggere un romanzo nel romanzo. Un terzo piano narrativo invece è rappresentato dalla vita a Bari e l'amore per Elena. Importante l'inserimento di elementi favolistici, e talvolta biblici, e della cultura balcanica. Basti pensare al titolo, *Va e non torna*, che si presenta come una risposta al motivo favolistico del figlio che si allontana da casa e che, trovandosi davanti a tre strade, sceglie la più difficile, quella in cui l'eroe deve affrontare diversi ostacoli con la consapevolezza che la maggior parte di chi la percorre non torna più.

È proprio nell'altrove l'ambientazione del secondo libro di Kubati, *M*²⁶, in cui il personaggio si muove in una città indefinita che potrebbe essere una qualsiasi metropoli. Il protagonista, anch'egli anonimo, è un giovane scrittore in cerca di un editore e costretto a fare diversi lavori per sopravvivere. In questa sua lotta per la sopravvivenza incontra altri personaggi con i quali condividere la propria emarginazione e l'incertezza della vita che li accomuna. Kubati racconta una realtà xenofoba, razzista e soprattutto precaria, una società la cui solidarietà è viva solo grazie ai diversi soggetti al margine e il loro reciproco sostegno. Il testo non è una riflessione sulle tematiche della migrazione né fa riferimento alla terra natia dello scrittore, tuttavia elementi autobiografici si riscontrano nelle riflessioni dei personaggi portatori della soggettività dell'autore.

Nel 1970 nasce a Durazzo Artur Spanjolli il quale viene in Italia nel 1992 grazie al premio del concorso 'I giovani incontrano l'Europa', organizzato da Rai Tre, a cui partecipa con cinque poesie e un racconto. Rientra in Albania nel 1993 per poi tornare in Italia dopo pochi mesi con un visto per studio e si iscrive all'Università degli studi di Firenze conseguendo nel 2000 la laurea in Letterature comparate. Tra i numerosi romanzi di Spanjolli due saranno

qui oggetto di analisi. Il primo, intitolato *Eduart*²⁷, tratta le tematiche della migrazione, il viaggio di ritorno e il folle amore per Eugenia, sua coetanea. Singolare il modo in cui l'autore riprende la tradizione letteraria italiana, più precisamente il modello dantesco, al quale coniuga una autonomia costruttiva, rielaborandolo in chiave personale e cercando un'attualizzazione poeticamente valida. Infatti, come ha notato Raffaele Taddeo, in questo romanzo si trovano riferimenti a Dante e allo Stil novo in generale, ma anche alla poetica di Petrarca. L'angelicazione della donna amata vista come salvezza e gli effetti che produce l'incontro con lei sono alcuni aspetti della poetica stilnovistica presenti in Spanjolli²⁸.

Ne *I nipoti di Scanderbeg*²⁹, l'autore racconta la scelta sofferta e dolorosa dell'esilio, destino di molti albanesi che qui viene ricostruito e narrato in prima persona. I giorni caldi di quell'agosto 1991, il viaggio della speranza, l'approdo a Bari seguito dai giorni passati nell'addiaccio del porto, l'emergenza e il respingimento non impediscono al protagonista, Andi, di fantasticare di una nuova vita in Occidente, inseguendo il sogno italiano. Sogno che però svanisce nella tragicità della situazione reale vissuta in quella sorta di limbo, o non luogo, rappresentato dal vecchio stadio di Bari. *I nipoti di Scanderbeg* è un romanzo che fa riflettere sul dramma della migrazione, su cosa sia la vera accoglienza ed esprime una certa incredulità riguardo al rifiuto dell'Italia: la stessa terra che secoli prima aveva accolto i patrioti di Scanderbeg che fuggivano all'invasione ottomana, perché ora rifiutava i suoi nipoti che fuggivano dalla miseria?

Identità flessibile

Prima di addentrarci nei meandri dell'identità flessibile di alcuni personaggi delle opere che prenderemo in esame, è d'obbligo una riflessione sul concetto di decostruzione. Il termine, introdotto da Heidegger (1927) e successivamente ripreso da Derrida (1967)³⁰, indica una via da seguire flessibile, non programmabile che avviene indipendentemente dalla volontà soggettiva. Si tratta di un evento in cui qualcosa si muove, si disgiunge, si destruttura e dipende dall'interazione con l'altro diverso da sé. Derrida introduce il termine *différance* il quale, dal punto di vista linguistico, indica sia la differenza sia l'atto di differire e caratterizza il modo in cui un significato più che essere

dato, viene creato. In questo modo l'attenzione si focalizza sulla dinamicità della differenza come condizione irriducibile della presenza. Il filosofo ci invita a pensare il soggetto non più in senso metafisico, non più come «un 'io' autentico, in senso illuministico ma un 'io *decentrato*', non presente a se stesso, ma, semplicemente, un'altra *descrizione di sé*, capace di molteplici significati, di molteplici ruoli»³¹. A tal proposito Luigi Pirandello ci offre un'esemplare rappresentazione attraverso il personaggio di Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila*³². Quando il protagonista realizza che non è quello che credeva di essere, uno solo per tutti, risulta un estraneo e molteplice anche per se stesso, o meglio, come lo stesso personaggio afferma, «centomila Moscarda [...], tutti dentro questo mio povero corpo ch'era uno anch'esso, uno e nessuno ahimè»³³. La consapevolezza di un'identità in continua trasformazione viene ulteriormente confermata dall'incessante flusso di pensieri di Moscarda:

Riconoscete forse anche voi ora, che un minuto fa voi eravate un altro. Ma sì, ma sì, mio caro, pensateci bene: un minuto fa, prima che vi capitasse questo caso, voi eravate un altro; non solo, ma voi eravate anche cento altri, centomila altri. E non c'è da farne, credete a me, nessuna meraviglia. Vedete piuttosto se vi sembra di poter essere così sicuro che di qui a domani sarete quel che assumete di essere oggi³⁴.

Ecco che l'essere presenti a noi stessi e agli altri determina la (de)costruzione dell'identità proprio perché essa non è mai data. È in questo differire da sé e nella relazione con l'altro che l'identità viene (de)costruita e (ri)creata. Se Moscarda scopre una percezione di sé diversa da quella che egli ha di se stesso da un'innocua osservazione della moglie, nel caso dei personaggi qui analizzati la (de)costruzione dell'io avviene in un contesto meno innocente. Infatti, ciò che permetterà a Eduart, Andi, Elton, Eva ed altri di (de)costruire la propria identità saranno le varie e complesse situazioni che si trovano ad affrontare. Tale processo comincia a realizzarsi nel momento in cui ognuno di loro acquisisce una prospettiva esterna rispetto ad un contesto sia già noto sia nuovo. Estraniarsi e ritrovarsi in bilico tra *multi appartenenza* e *non appartenenza* non richiede la domanda «'chi sei?' [ma] 'chi cercherai di essere?', 'chi sarai?'»³⁵. Ron Kubati parla di *altrimenti* e *altrove* in contrapposizione ad una identità collettiva dell'origine, e quindi data, e di quanto essa sia

costantemente messa in discussione al punto da affermare che sarebbe più opportuno parlare di *appartenenze* e non di identità. L'individuo «viene catturato (e spesso si fa catturare) in una ragnatela di appartenenze che cercano di descriverlo ma non di spiegarlo», e si trova di fronte a diverse

articolazioni che riempiono il tempo con ruoli e attività, che definiscono lo spazio dell'agire, aumentando artificiosamente il numero delle domande a cui il nostro esistere tenta di dare una risposta, trovando queste risposte all'interno dell'unico sistema referenziale: una data comunità di uomini a sua volta definibile e differenziabile all'interno delle comunità degli uomini³⁶.

Kubati osserva come l'individuo sia condizionato dall'ambiente in cui vive e come egli, a seconda della mutazione di questo ambiente, cerchi di trovare nuove risposte e nuovi equilibri diventando flessibile, dinamico, plurale. L'autore preferisce parlare di «appartenenze (al plurale) senza nascondere le difficoltà e l'insidia della non appartenenza»³⁷ in sostituzione del termine identità considerando la necessità della sua (de)costruzione.

È in questa interazione sociale e nella negoziazione con l'alterità il luogo dove si muovono i personaggi di Kubati analizzati in questa sede. Nel primo romanzo, *Va e non torna*, troviamo Elton il quale si fa portatore di una nota autobiografica in quanto la *microstoria* dello stesso autore entra nella *macrostoria*. Kubati racconta tratti biografici romanzati come si evince anche dal titolo il quale richiama elementi favolistici tipici della cultura balcanica. In questo libro l'eroe sceglie la via più difficile, quella del non ritorno alle origini in virtù di una trasformazione e costruzione di una nuova identità. Sin dalle prime pagine si nota la questione identitaria in relazione all'altro. Infatti, Elton si trova nella condizione di dover svolgere diversi ruoli e mansioni che forgiano anche il suo io. Uno di questi è il lavoro presso il tribunale dove a volte è Toni e altre volte l'interprete albanese:

Franco, il carabiniere, mi salutò e mi fece passare senza chiedermi niente. [...]. 'Giudice, è arrivato l'interprete albanese', disse, ma il giudice, un po' distratto, sembrò non aver sentito. 'Dottoressa, c'è Toni.' Il giudice Grandi e il suo collaboratore di cancelleria molto spesso mi chiamavano per nome e questo non poteva non essere notato in un

ambiente in cui regnava una rigida formalità. Quando, invece, mi capitava di lavorare con un altro giudice, diventavo il “signor interprete”³⁸.

L'incarico di interprete impone al protagonista anche il ruolo di testimone, compito al quale però egli cerca di sottrarsi. Per Elton «indossare la maschera del testimone [...] significa prendere la parola da un'univoca forma di identificazione, quella dell'albanese fuggito dal suo paese su un barcone di fortuna»³⁹. Nel rifiutare questo ruolo, il protagonista si oppone all'identità data in favore di una flessibilità esistenziale, di una soggettività in continuo arricchimento e della pluralità, o come lo stesso autore suggerisce, della *pluri-appartenenza*.

Elton è anche uno studente di filosofia che lavora in una pizzeria dove deve fare i conti con l'alterità. Il collega Saverio gli farà notare che per quanto integrato nel tessuto sociale di quella città, Elton è comunque un albanese «di merda. [...] Ah, Mussolini che sei morto!»⁴⁰. In realtà Saverio odia sia gli stranieri sia gli studenti ed Elton rappresenta entrambe queste categorie. L'atteggiamento di Nardino, il titolare della pizzeria, invece, è ambiguo e segue la mera logica del profitto soprattutto in termini economici sulla cui base viene plasmata l'identità del protagonista:

Quando in pizzeria veniva qualche comitiva di benpensanti che contemplava, bicchiere in mano, gli sforzi dei bravi ragazzi [...], Nardino mi esponeva generosamente in vetrina. Poi, quando suonava il telefono e qualche anima solitaria prenotava una semplice margherita a domicilio, diventavo il povero albanese che non conosceva le strade. Però imparavo in fretta. Quando dall'ospedale telefonavano i medici e gli infermieri con cui giocavo a calcetto, nessuno conosceva le strade meglio di me⁴¹.

In effetti, come sostiene Maria Grazia Negro, «sono gli autoctoni a ricordare ad Elton la sua provenienza geografica e a manifestare verso i casi di emigrazione riuscita, che lui rappresenta, un atteggiamento alterno, di esaltazione sperticata da una parte e di disprezzo razzista dall'altro»⁴². Nella sua veste di cameriere, Elton viene esortato a indossare i panni dello spazzino, per rimediare il pasticcio di un collega, Tonio il cognato di Nardino, e ad alzare il prezzo sul conto cosicché il titolare possa vantarsi del finto sconto:

Funzionava così. Io alzavo, lui scontava. Nardino era contento perché pensava di essere intelligente, i clienti per le trattative fruttuose. Ma, questa volta, uno dei clienti insistette sul prezzo eccessivo. Nardino fece finta di controllare. 'Abbiate pazienza. È albanese, non sa fare i conti'⁴³.

Ancora una volta, il protagonista si trova davanti ad un'immagine stereotipata che lo vede ingabbiato all'interno di un'identità fissa. Elton, invece, sente di dover accogliere le infinite possibilità dell'esistenza accompagnata dall'aspirazione a trovare una propria collocazione nel mondo.

L'esperienza «della frattura e della perdita di identità come condizioni per una ricerca al nuovo e all'universo» e «l'impressione di una vera e propria disgregazione della personalità a contatto con l'ambiente»⁴⁴, sono molto più evidenti nel secondo libro di Kubati, *M*. In quest'opera si ha un'ulteriore conferma della (de)costruzione dell'identità la cui trasformazione e movimento costituiscono la nota di apertura e chiusura del romanzo. Infatti, il protagonista è un io senza nome, deterritorializzato, un ricercatore dell'*altrimenti nell'altrove* che attinge al ricordo dello sbalzo esistenziale tramite la finestrizzazione del reale per recuperare un orizzonte più ampio in attesa di una futura identità attraverso un meccanismo descritto in questi termini: «è come se uno dicesse 'Io non so da dove vengo, ma so dove vorrei andare'; oppure 'Io non sono quello che ero, ma quello che sarò'. Il mito dell'origine, il mito del passato viene sostituito dal mito del riscatto, dal mito del futuro»⁴⁵. Fin da subito viene esplicitata la frattura con la vita passata accompagnata dalla problematica «dell'appartenenza e della rivendicazione dell'appartenenza ad un tempo diverso, il proprio tempo»⁴⁶. Infatti, il riferimento alla discontinuità è immediato:

Non avevo nessuna idea su quali strade, negozi, discoteche, case e chissà cos'altro, s'accendessero quelle luci. Non avevo nessuna idea dell'abbigliamento, delle abitudini, dell'accento, delle donne di quella città. Un'attesa affascinante stimolava fantasie incomplete che in fondo miglioravano soltanto combinazioni di ricordi gradevoli trasformati in improbabili previsioni. [...]. Una rinnovata ingenuità infantile apriva al mio sguardo la possibilità di più facili e generosi incanti. In effetti le luci sul mio passato sembravano spente⁴⁷.

Si può notare la tendenza allo straniamento soprattutto rispetto al passato in relazione alle prospettive future immaginate o offerte dalla nuova realtà. L'incontro con questa città, con un universo metropolitano, causa al protagonista una sorta di fascino e sgomento. Una forma di contraddizione che lo attira e che Kubati descrive quasi come causa di forza maggiore alla quale aggiunge l'apertura all'alterità in quanto, come afferma il protagonista, «era come se aspettassi che qualcosa mi saltasse addosso e mi costringesse a un viaggio irrimediabile dentro ingranaggi che potessero trasformarmi chissà come in chissà chi»⁴⁸. Questo senso di smarrimento provocato dalla nuova realtà fa sì che il protagonista sia talvolta pervaso dalla «voglia di andare in giro e rivedere alcune piazze, strade ed edifici, cambiati dal fantasioso restauro meteorologico»⁴⁹, altre volte, invece, egli si sente costretto all'esplorazione della stessa. Infatti,

Molto spesso mi perdevo. Capitò anche quel pomeriggio. Intorno a me tutto era estraneo: gli edifici, le strade, le persone, le auto, il cielo chiuso e pesante come i miei piedi e la mia testa. Il buio avanzava. [...] I marciapiedi si davano il cambio, le auto giravano, i grattacieli mi circondavano. Disperatamente in cerca di punti fermi, di elementi familiari. Camminavo, ma era come se non lo facessi. Mi allontanavo non so da cosa, per avvicinarmi non so dove⁵⁰.

Kubati, come afferma Karol Karp, «pone l'accento sulla natura fluida della personalità umana, sulla sua capacità di subire trasformazioni. Lo stato d'animo del soggetto migrante risulta completamente condizionato dagli impulsi esterni di cui è destinatario»⁵¹. Lo stesso protagonista si configura come altro anche nella dicotomia *overground/underground* con il suo immaginario confine di un non luogo in cui «lo sbalzo del percepito rischiava di trasformarsi in uno sbalzo esistenziale»⁵² con la conseguente messa in discussione dell'effettiva realtà della continuità dei suoi pensieri. La stessa dualità è incorporata nel titolo, la lettera M che può diventare W, iniziale del termine inglese *window* (finestra), quale oggetto dell'immagine come simbolo della speranza che accompagna il protagonista. La metafora della finestra marca il confine tra il noto, lo spazio conosciuto, e l'altrove offrendo a Kubati la possibilità di raccontare un io in continuo spostamento e trasformazione. L'immagine della finestra come metafora ritorna anche a conclusione attribuendo al testo

«una circolarità narrativa ribadita dal recupero del passato e dalla rinata possibilità di riscatto»⁵³.

A differenza di Kubati il quale non esplicita i motivi che spingono i suoi eroi a cambiare vita, Artur Spanjolli fin da subito informa il lettore sul motivo della partenza dei suoi personaggi verso *l'altrimenti nell'altrove*. L'autore introduce in modo chiaro le condizioni che hanno spinto gli albanesi a partire già nella primissima pagina de *I nipoti di Scanderbeg*:

Era estate. Un'estate caldissima, afosa, piena di sogni, disperazione e speranza. Noi eravamo sdraiati sulle spiagge dell'Adriatico in attesa che le cose cambiassero in meglio nel nostro paese ridotto allo sfascio. Ciò che successe a noi giovani albanesi in quella settimana orrenda del '91, da giovedì 8 fino al giorno di ferragosto, quando ci rimpatriarono, è rimasto come una cicatrice indelebile dentro l'anima di quei quindicimila, ventimila albanesi che toccarono le coste di Puglia alla ricerca di una vita migliore, di una speranza, di un futuro lontano dalla miseria albanese da lasciare dietro le spalle⁵⁴.

Ciò viene confermato in più occasioni nelle pagine successive, «noi, giovani in fuga, estasiati, giovani albanesi senza nessuna certezza, alla ricerca di una vita migliore»⁵⁵. All'illusione di trovare migliori condizioni di vita in quell'Occidente che «con il suo miraggio di benessere [...] aveva abbagliato tutti» corrisponde, invece, l'amara constatazione che «è tremendo venire senza invito. Nessuno ti vuole. Nessuno ti accetta»⁵⁶.

Come si può notare, l'autore ci avverte non solo che gli albanesi fuggono in Italia perché stanchi della realtà distrutta nel proprio paese e desiderosi di trovarne un'altra migliore, ma allo stesso tempo, ci mette di fronte al fatto che quello stiamo per leggere è la storia e bisogna prenderla di petto. Infatti si hanno precise date e noti eventi raccontati dalle cronache giornaliere e che sono parte dell'immaginario italiano della fine del XX secolo. L'autore ricostruisce in prima persona i giorni della permanenza al porto di Bari e avverte che la storia si ripete. Così facendo, Spanjolli invoca la memoria degli italiani, del loro passato da immigrati alla ricerca di una vita migliore reclamando lo stesso diritto:

Sono io, lo straccione dell'est, perché non mi accetti, perché non mi vuoi?
Voglio lavorare e vivere anche io, [...]. Voglio anche io tentare la fortuna

come tu Italia l'hai cercata in America, Germania, Francia, Inghilterra.
Ho diritto anche io a una vita migliore. La storia si ripete, sai⁵⁷?

Il protagonista, Andi, continua a fantasticare di una nuova vita nonostante la tragicità del (non)luogo in cui si trova, ma, allo stesso tempo, attua una (de) costruzione dell'identità collettiva dell'Italia e dell'Occidente. Ciò avviene tramite un continuo alternarsi di sogni e realtà, mitizzazione e demistificazione di un altrove ostile, racchiusa nella sua affermazione: «l'Occidente sta diventando un accidente»⁵⁸.

Interessante osservare come l'autore dia voce al proprio dolore tramite riferimenti alla cultura canora italiana trasformandola in lamento. È il caso de *L'italiano* di Toto Cutugno, una delle canzoni che, all'estero, più identifica gli italiani. Infatti, in più occasioni troviamo questa canzone scorporata e rivisitata «Buongiorno Italia. Buongiorno bellissimo paese dalla storia che splende e dalle rivoluzioni culturali. Sono stanco, affamato, mi fa male il corpo, ho paura, mi tremano le gambe. [...]. Buongiorno spaghetti al dente»⁵⁹.

La profonda immersione di Spanjolli nella cultura italiana, in particolare in quella letteraria, è ben evidente in *Eduart*. Come afferma Raffaele Taddeo, «sembra quasi che l'autore voglia rendere omaggio a Firenze, alla letteratura scaturita da questa città, che sia rimasto incantato e affascinato da Dante capace di rappresentare e scrivere di vicende amorose» ma anche «allo Stil Novo in generale, come per qualche aspetto alla poetica di Petrarca»⁶⁰. Sullo sfondo la storia di un amore platonico vissuto dal protagonista nella sua adolescenza e il cammino di formazione di Eduart narrato dall'esterno. A differenza del romanzo precedente, la ricerca di una vita migliore viene presentata non più come un diritto da reclamare bensì si ha una riflessione sul suo significato e la sua importanza nella costruzione dell'identità. In questo romanzo si ha uno sguardo prospettico che porta l'individuo a prendere coscienza della propria trasformazione al punto da non riconoscere più ciò che fino a poco prima era completamente familiare. È ciò che succede al protagonista quando ritorna nei luoghi della sua infanzia e adolescenza accorgendosi che «l'atmosfera è completamente cambiata. [...]. Eduart è sorpreso di non riconoscere più la gente che gli sfla accanto. Si sente straniero nella città in cui è cresciuto»⁶¹. La trasformazione del protagonista si realizza in modo particolare: da una iniziale visione fatalista che fa sì che Eduart si abbandoni al destino quasi rassegnato, «indolente e passivo sognatore», il protagonista diviene «padrone

del proprio destino e indipendente nello spirito»⁶². Tale crescita è accompagnata dalla consapevolezza che «è un mondo duro anche quello oltremare», un mondo che però ha fatto maturare il protagonista anche come artista. Eduart «nel vedersi come era maturato, cresciuto, fatto uomo di fronte al più stimato professore del liceo, si sentì diverso, più padrone della sua vita, un uomo-artista»⁶³.

La vita altrove e il (non)ritorno nel paese di origine fin qui osservati ci portano a scoprire simili dinamiche di (de)costruzione dell'identità con uno sguardo al femminile. Una delle autrici che più rappresenta questo sguardo è Ornella Vorpsi e tra i personaggi che meglio disegnano l'io flessibile è sicuramente la protagonista de *Il paese dove non si muore mai*. Infatti la voce narrante, in prima e terza persona, assume diversi nomi (Elona, Ormira, Ornella, Eva, Ina) pur raccontando la stessa storia. Questa varietà di personaggi fa riferimento all'identità fluida non solo della voce narrante ma anche dell'autrice stessa e viene definita in relazione ad altre figure femminili alludendo «alla possibilità di una storia condivisa tra donne albanesi pur mantenendo aperta e irrisolta la tensione tra individuo e collettività»⁶⁴. Tema del libro è la condizione della donna sotto il regime comunista in un paese totalitario dal quale la protagonista vuole estraniarsi, ma, al contempo si verifica una presa di distanza rispetto al contesto di arrivo. Si viene a creare una specie di conflitto che non permette alla donna di intraprendere un processo di liberazione dando vita ad un parallelismo tra Albania e Italia come descritta nell'ultimo capitolo del romanzo, *Terra promessa*. In questo modo Vorpsi svela la condizione della donna migrante, l'inevitabile disillusione e la fine del sogno di una vita migliore nell'altrove che si rivela essere un mondo superficiale esemplificato dall'apparente lusso dell'edicola dove la protagonista va a comprare dei biglietti:

La tabaccheria era un altro mondo. Eva scoprì che voleva rimanere là, di sicuro ci volevano delle ore per curiosare in tutta quella lussuria che sconcertava i suoi occhi: carte colorate, lettere d'oro, forme capricciose di cioccolatini, chewing-gum, biscotti mandorlati, caramelle di menta fresca, menta forte, menta dolce, [...], e per finire, dietro il banco, un uomo che con i suoi capelli lunghi sembrava essersi materializzato da una carta da gioco. Il fante di cuori, per esempio, capelli ondulati, biondo, pelle color miele, occhi azzurri, lingua straniera, profumo straniero⁶⁵.

Questa sorta di meraviglia di un altro mondo a lungo sognato si scontra con la realtà che si manifesta in tutta la sua brutalità nel momento in cui, fuori dall'edicola, la madre della protagonista viene scambiata per una prostituta. L'altrove così diverso da quello immaginato fa sì che la protagonista, qui con il nome di Eva, parli attraverso una voce «adulta che commenta le azioni: le nefandezze e il terrore, la discriminazione delle donne e di ogni avversario politico vengono mostrati in tutto il loro orrore e aspramente criticati»⁶⁶. Infatti il nuovo contesto richiede un lavoro di adattamento e di lotta quotidiana contro i pregiudizi che si traducono nella ricerca di un'identità plurima, caratterizzata dal continuo attraversamento di confini linguistici e culturali. Come sostiene Michela Meschini, Vorpsi è «l'apolide perfetta della società globale, non appartiene a nessun luogo ma ne attraversa molti, in un quotidiano processo di ibridazione culturale»⁶⁷.

La questione identitaria è maggiormente messa in discussione nel romanzo *La mano che non mordi*. Si tratta di un testo in cui la contrapposizione tra il mondo immaginato e quello reale fa affiorare le fragilità dell'io sradicato, vero protagonista della *doppia assenza*. Il sociologo Abdelmalek Sayad, infatti, illustra come i migranti si sentano 'fuori luogo' in quanto assenti sia in patria sia nel paese d'accoglienza, incorporati ed esclusi al tempo stesso, ovvero, come la stessa autrice afferma, con le «radici in aria»⁶⁸. La protagonista, immigrata in Francia, ritorna nei Balcani per trovare l'amico malato (perché deluso dalla vita in Occidente) e diventa l'occasione per riflettere sulla propria identità. Prende forma un senso di estraniamento che non permette alla protagonista di identificarsi con la realtà balcanica, sentendosi straniera, priva di identità nazionale e cosciente della sua alterità. Il senso di alienazione viene percepito e manifestato «attraverso un filtro estetico, attraverso un incontro con il visivo, o tramite un legame con l'immagine, che destabilizzano la percezione del soggetto della realtà»⁶⁹ e conduce alla conoscenza di sé attraverso la trasformazione. Vorpsi ricorre ad un elemento culturale albanese per costituire l'immagine di colei che torna nel paese di origine dopo aver vissuto altrove:

Io sono ansiosa, e non credo tanto nelle virtù della grappa albanese, forse perché mi sono allontanata dall'Albania (la pecora che si separa dal gregge viene divorata dal lupo): è vero, nel cammino che mi allontanava dal gregge il lupo mi ha trovata e divorata un bel po'. Vado avanti divorata.

Ormai sono una perfetta straniera. Quando si è così stranieri, si guarda il tutto in modo diverso da uno che fa parte del dentro. A volte, essere condannati a guardare dal di fuori suscita una grande melanconia. È come recarsi a una cena di famiglia e non poter partecipare; si frappone una gelida finestra. Di un vetro bello spesso, antiproiettile, anti-incontro: loro ti scrutano, ti riconoscono, ti fanno dei segni perché tu entri e li raggiunga, pure tu li vedi e rispondi con gli stessi gesti, ma la cena si consuma qui, si consuma così. Dopo poco tempo smettono di invitarti [...]. Le parole sono inudibili. Il loro calore lontano. Tu rimani spettatore⁷⁰.

Alienazione e creazione di un altro sé sono alcuni tratti che caratterizzano il migrante che torna al proprio paese e Vorpsi evidenzia le difficoltà da affrontare sia in terra natia che in quella di accoglienza. Albanese di origine e residente a Parigi, la protagonista si considera straniera ed è considerata straniera a Sarajevo ad esempio dove, come sostiene Karol Karp, «la dovrebbe accompagnare un senso di appartenenza [ma] ciò non è possibile, in quanto per gli altri risulta troppo diversa, [e] lei stessa capisce quanto si è allontanata dalla mentalità dei Balcani, dallo stile di vita dei loro abitanti»⁷¹. Di fronte a questa presa di coscienza, la protagonista prova a dissimulare ma viene comunque riconosciuta per ciò che ora è: «Sarajevo non è Albania, ma sento che pago perché non mi vedano come un'occidentale» tuttavia rimane quella che «è riuscita a vivere fuori dai Balcani»⁷². Le viene fatto notare che, a differenza degli altri, «si vede, si sente. Anche l'aria ce l'hai da straniera, ormai. [...] Non è da Albania, non è dalle nostre parti»⁷³. La (de)costruzione dell'identità è legata al senso di alterità e alla consapevolezza di tale alterità che fa della protagonista «*l'occidentale che scende nei Balcani. L'occidentale che li capisce*»⁷⁴. Sembra che l'autrice voglia dire che l'identità è «determinata dalle esperienze di vita, capace di ricostruirsi, di cambiare. L'appartenenza identitaria, [...], è condizionata dai rapporti che instauriamo non solo con gli altri, ma anche con la propria interiorità»⁷⁵.

Un altro punto fondamentale nella (de)costruzione dell'identità è sicuramente la questione linguistica quale elemento fondante dell'identità culturale. Abbandonare la propria lingua per acquisire quella del paese di accoglienza corrisponde ad una fase di passaggio e di ricerca di un nuovo percorso nella formazione dell'io. Infatti la lingua, simbolo di mantenimento dell'identità,

diventa strumento di (de)costruzione in quanto questi autori vivono tra due o più lingue e utilizzano la lingua 'altra' creando una distanza rispetto alle origini. A tal proposito Ornela Vorpsi, in un'intervista che mi ha gentilmente concesso e che riportiamo in appendice, parla di come viene percepito e come cambia il rapporto con le varie lingue spiegando che, ad esempio, l'italiano «rimane caro perché è stata la prima lingua che mi ha portata verso la scrittura. Certo il legame è cambiato perché mi sono spostata di nuovo e non ho potuto reggere questa lingua. Oggi lavoro con il francese. Il cambiamento è radicale»⁷⁶. Ben diversa, invece, la relazione con la lingua albanese, la lingua dell'infanzia:

il rapporto con la mia lingua madre per il momento rimane quello dei ricordi, del passato, dei discorsi con mia madre o con i miei amici albanesi, di certi demoni che si svegliano. Ma per quanto riguarda la scrittura ho bisogno di una lingua che mi duole meno, di una lingua «neutra»: una lingua svestita d'infanzia. Una lingua straniera è per eccellenza il mezzo che mi serve⁷⁷.

Da un lato il tentativo di rielaborare e riordinare il passato e, dall'altro la creazione di un nuovo spazio al cui interno collocare l'identità. Un'identità (de)costruita, quindi, in cui il nuovo individuo, assumendo caratteri deterritorializzati, dà vita ad una nuova realtà sia per il soggetto sia per la cultura nella quale egli agisce.

5. Conclusioni

Ciò che questi autori hanno voluto dimostrare con le loro opere e i loro personaggi, spesso dai tratti autobiografici, è una realtà che si potrebbe riassumere nelle parole di Edouard Glissant il quale la descrive come un'incontro di elementi culturali diversi che si creolizzano e si confondono dando vita a qualcosa di totalmente nuovo. Identità meticce, ibride, flessibili e transnazionali come risultato di una costante negoziazione con l'alterità, un'identità come processo di costruzione sempre in atto, ovvero, come dimostra Stuart Hall,

un fenomeno che ha a che fare sia con il “divenire” che con l’“essere”. Appartiene al futuro tanto quanto al passato. Non è qualcosa di già costituito, di già esistente, che trascende lo spazio, il tempo, la storia e la cultura. Le identità culturali provengono da qualche parte, sono il risultato di storie. Ma, proprio a causa di questa loro dimensione storica, sono soggette a una costante trasformazione⁷⁸.

È questa l’accezione a cui fa riferimento Ron Kubati quando sostiene che «Io non sono quello che ero, ma quello che sarò» e con la quale viene descritto il difficile processo di inserimento in una nuova cultura e la conseguente (de) costruzione dell’identità. Questa evoluzione ha portato gli scrittori a vivere *in-between* e ad adottare una prospettiva mobile che pone una distanza tra il sé e i luoghi attraversati, facendo cadere la possibilità di un ritorno. A tal proposito, Artur Spanjoli racconta di come «si sente straniero nella città in cui è cresciuto», rendendo impossibile il rientro nella terra di origine. Si verifica una sovrapposizione tra identità personale e collettiva, nazionale alla cui (de) costruzione corrisponde l’interazione tra condizioni socio-culturali e scelte personali. Identità e alterità vengono riformulate, (de)costruite attraverso l’esplorazione dei limiti e della sperimentazione della posizione *in-between*. Grazie allo sguardo al femminile di Ornella Vorpsi la contrapposizione tra il mondo immaginato e quello reale fa affiorare le fragilità dell’io sradicato facendolo diventare il vero protagonista della *doppia assenza*. La continua ridefinizione dell’identità si riscontra anche nel distacco, nella separazione e nella lontananza dal paese di origine attraverso l’adozione della lingua altra in virtù di una nuova vita, di una nuova identità.

Appendice

Una lingua svestita di infanzia–Intervista a Ornella Vorpsi

F. S.: A diversi scrittori, e con ragione, non piace l'etichetta 'letteratura della migrazione'. Crede che oggi tale denominazione sia superata? Qual è la sua opinione su questa letteratura rispetto al cosiddetto canone letterario nazionale?

O. V.: *Tutt'ora le categorie mi stanno strette e non i piacciono. Soprattutto quando si tratta di un lavoro così individuale come la scrittura o il processo creativo. È un altro conto quando scrittori o artisti vogliono partecipare ad una corrente e stanno sotto lo stesso nome. Per quanto riguarda le opinioni sulla letteratura migrante non ne ho. Ma posso capire che in Italia abbia suscitato un certo interesse lo straniero che scrive in italiano in quanto una novità.*

F. S.: Come vede il futuro di questa letteratura nel panorama letterario italiano? Secondo lei si potrebbe considerare come parte integrante di una didattica interculturale?

O. V.: *È una domanda da porre ai critici piuttosto, ma, visto che me lo poni, rispondo. Cerco di rispondere in quanto posso: certo, questa letteratura che io non la vedo diversa dal corpo della letteratura italiana (in quanto diversa per gli altri - migrante dunque) si scioglierà in una parte integrale della società che lo accoglie per forza di cose.*

F. S.: In merito al tempo che trascorre, crede che l'immagine degli albanesi in Italia sia cambiato? Se sì, in che modo? E l'immagine dell'Italia per gli albanesi che vivono in questo paese?

O. V.: *Non vivo più l'Italia. Vivo la Francia e purtroppo l'immagine che abbiamo è ancora da migliorare o forse il mondo conosce male il nostro paese, lo conosce solo tramite i misfatti. Certo che la nostra immagine in Italia è cambiata rispetto agli anni '90, ma cancellare certi ricordi ci vuole del tempo. Per l'Italia stessa è stata dura, fino agli anni '80 era ancora molto mal vista in Germania, per esempio. Negli anni novanta i francesi non amavano investire in Italia. Ultimamente l'Italia ha guadagnato più prestigio di quello che aveva*

25-30 anni fa. Anche loro a causa della loro immigrazione, misfatti, mafia, eccetera...

F. S.: Lei è una di quegli autori che ha fatto dell'Italia un caso unico per quanto riguarda l'adozione fin da subito della lingua italiana. Come si presenta oggi questo legame con l'italiano, è cambiato qualcosa dai primi scritti all'ultimo romanzo?

O. V.: *L'italiano mi rimane caro perché è stata la prima lingua che mi ha portata verso la scrittura. Certo il legame è cambiato perché mi sono spostata di nuovo e non ho potuto reggere questa lingua. Oggi lavoro con il francese. In quanto a cambiamento è radicale.*

F. S.: Invece il rapporto con la (prima) lingua madre e la madre patria?

O. V.: *Il rapporto con la mia lingua madre per il momento rimane quello dei ricordi, del passato, dei discorsi con mia madre o con i miei amici albanesi, di certi demoni che si svegliano. Ma per quanto riguarda la scrittura ho bisogno di una lingua che mi duole meno, di una lingua 'neutra' una lingua svestita d'infanzia. Una lingua straniera è per eccellenza il mezzo che mi serve.*

F. S.: A proposito... Theodor W. Adorno diceva che l'intellettuale è spinto a non sentirsi mai a casa. Esiste una patria a cui si sente più vicino o crede che il mondo delle lettere, della scrittura, sia l'unica patria possibile per un intellettuale?

O. V.: *Non conoscevo questo detto di Adorno. Anni fa in una intervista ho formulato qualcosa del genere: la mia patria è il processo creativo.*

Note

¹ J. DERRIDA, *Writing and Difference*, Chicago, Chicago University Press, 1978.

² Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2011.

³ C. BARBARULLI, *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, Pisa, Edizioni ETS, 2010, p. 69.

⁴ É. GLISSANT, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 13.

⁵ A. VEHBİU, R. DEVOLE, *La scoperta dell'Albania. Gli albanesi secondo i mass-media*, Roma, Edizioni Paoline, 1996, p. 57.

⁶ B. TUCCI, «A Brindisi un esodo biblico, la città con le spalle al muro», in *Corriere della Sera*, 8 marzo 1991.

⁷ G. ZINCONI, «Mamma, gli albanesi!», in *Corriere della Sera*, 8 marzo 1991.

⁸ A. DAL LAGO, *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 184-185.

⁹ Il 28 marzo 1997 la motovedetta albanese, *Katër i Radës*, fu speronata nel canale d'Otranto dalla Sibilla, una corvetta della Marina militare italiana, nel tentativo di contrastare l'approdo sulla costa italiana. Tale azione costò la vita a 81 persone.

¹⁰ A. DAL LAGO, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹¹ A. E. CASTRONOVO, «L'immaginario sociale e il potere dello stato. La costruzione della "emergenza Lampedusa"», in *Migranti, identità culturale e immaginario mediatico*, a c. di E. Di Giovanni, Roma, Aracne, 2012, p. 58.

¹² A. RIVERA, *Regole e roghi: metamorfosi del razzismo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2009, p. 100.

¹³ A. VEHBİU, R. DEVOLE, *op. cit.*, p. 175.

¹⁴ C. MENGOSI, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013, p. 153.

¹⁵ M.A. CALABRÒ, «I nuovi albanesi d'Italia 'Ora non fanno più paura'», in *Corriere della Sera*, 5 ottobre 2008.

¹⁶ F. PITTAU, A. RICCI, G. URSO, «Gli albanesi in Italia: un caso di best practice di integrazione e sviluppo», in *REMHU*, n. 33, Anno XVII, 2009, pp. 153-173.

¹⁷ V. ROMANIA, *Farsi passare per italiani. Strategie di mimetismo sociale*, Roma, Carocci, 2004, p. 168.

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹ T. SUNDERMEIER, *Comprendere lo straniero. Una ermeneutica interculturale*, Brescia, Editrice Queriniana, 1999, p. 151.

²⁰ Z. BAUMAN, *op. cit.*

²¹ A. HEMON, *Best European Fiction*, London, Dalkey Archive Press, 2010.

²² O. VORPSI, *Il paese dove non si muore mai*, Torino, Einaudi, 2005.

²³ ID., *La mano che non mordi*, Torino, Einaudi, 2007.

²⁴ A. SAYAD, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002.

²⁵ R. KUBATI, *Va e non torna*, Nardò, Besa, 2000.

- ²⁶ ID., *M*, Nardò, Besa, 2002.
- ²⁷ A. SPANJOLLI, *Eduart*, Nardò, Besa, 2005.
- ²⁸ R. TADDEO, *Letteratura nascente*, III edizione, e-book, 2015.
- ²⁹ A. SPANJOLLI, *I nipoti di Scanderbeg*, Nardò, Besa, 2012.
- ³⁰ J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967; tr. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca book, 1969.
- ³¹ L. CIMINO, I. LICCIARDI, «Decostruire per liberare», in *EJSS – Journal*, 1 (2), 2013, pp.24-45, p. 26.
- ³² L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Verolengo (TO), Crescere Edizioni, 2017.
- ³³ *Ibid.*, p. 17.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 35.
- ³⁵ R. KUBATI, «Sull'identità», in *Scrittura, migrazione e identità: voci a confronto*, a c. di M. Meschini, C. Carotenuto, Macerata, EUM, 2011, p.55.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 54.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 74.
- ³⁸ R. KUBATI, *Va e non torna*, *op. cit.*, p. 19.
- ³⁹ C. MENGOSZI, *op. cit.*, p. 142.
- ⁴⁰ R. KUBATI, *Va e non torna*, *op. cit.*, p. 145.
- ⁴¹ *Idem.*
- ⁴² M.C. MAUCERI, M.G. NEGRO, *Nuovo Immaginario Italiano*, Roma, Sinnos, 2009, p. 81.
- ⁴³ R. KUBATI, *Va e non torna*, *op. cit.*, p. 147.
- ⁴⁴ A.C. BOVA, «La scrittura estranea nei romanzi di Ron Kubati», in *Allegoria*, N. 43, Anno XV, 2003, pp. 149-160, pp. 152-153.
- ⁴⁵ R. KUBATI, *M*, *op. cit.*, p. 121.
- ⁴⁶ A.C. BOVA, *op. cit.*, p. 154.
- ⁴⁷ R. KUBATI, *M*, *op. cit.*, p. 7.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 138.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.
- ⁵¹ K. KARP, «Viaggiare e vivere altrove. Sulla condizione del migrante nel paese d'adozione nel romanzo 'M' di Ron Kubati», in *Studia Europaea Gnesnensia*, 18/2018, pp. 97-113, p. 106.
- ⁵² R. KUBATI, *M*, *op. cit.*, p. 153.
- ⁵³ C. CAROTENUTO, «La voce migrante di Ron Kubati», in AA. VV, *Italia e Europa*:

dalla cultura nazionale all'interculturalismo, Atti del XVI Congresso A.I.P.I., Cracovia, 26-29 agosto 2004, Vol. I, a c. di B.V. Der Bossche, M. Bastiaensen, C. Salvadori Lonergan, S. Widlak, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006, p. 436.

⁵⁴ A. SPANJOLLI, *I nipoti di Scanderbeg*, op. cit., p. 7.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14, 22.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁰ R. TADDEO, op. cit., p. 325.

⁶¹ A. SPANJOLLI, *Eduart*, op. cit., pp. 55-56.

⁶² *Ibid.*, p. 89.

⁶³ *Ibid.*, pp. 127-128.

⁶⁴ C. MENGOSI, op. cit., p. 128.

⁶⁵ O. VORPSI, *Il paese dove non si muore mai*, op. cit., pp. 109-110.

⁶⁶ D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 229.

⁶⁷ M. MESCHINI, «Il controcanto delle scrittrici migranti: Ornella Vorpsi e le radici leggere della bellezza», in *Tra innovazione e tradizione, un itinerario possibile: esperienze e proposte in ambito linguistico-letterario e storico-culturale per la didattica dell'italiano oltre frontiera*, Atti delle Settimane della Lingua Italiana nel Mondo, Università di Treviri, 2011-2012-2013, a c. di M.L. Caldognetto, L. Campanale, Luxembourg, Convivium, 2014, p. 304.

⁶⁸ O. VORPSI, *La mano che non mordi*, op. cit., p. 51.

⁶⁹ E. BOND, «'Verde di migrazione'. L'estetica perturbante dello straniamento ne *La mano che non mordi* di Ornella Vorpsi», in *Italies*, N. 14, 2010, pp. 411-425, disponibile online: <http://journals.openedition.org/italies/3360> (ultima consultazione 02/05/2020)

⁷⁰ O. VORPSI, *La mano che non mordi*, op. cit., pp. 19-20.

⁷¹ K. KARP, «Tra viaggio, cultura e identità. *La mano che non mordi* di Ornella Vorpsi», in *Romanica Cracoviensia*, N. 15, 2015, pp. 270-278, p. 276.

⁷² O. VORPSI, *La mano che non mordi*, op. cit., p. 47.

⁷³ *Ibid.*, pp. 47-48.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁵ K. KARP, «Tra viaggio, cultura e identità...», op. cit., p. 277.

⁷⁶ O. VORPSI, *Una lingua svestita di infanzia*, Intervista rilasciata a Flora Shabaj,

Parigi - Macerata, 16 marzo 2016.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ S. HALL, «Identità culturale e diaspora» in *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a c. di Miguel Mellino, Roma, Meltemi, 2006, p. 247.

Maria Grazia Zuddas

Esperienze di didattica dell'italiano: il riassunto

Per parlare di rielaborazione e di sintesi testuale occorre prima di tutto affrontare gli aspetti teorici e disciplinari della comunicazione e della scrittura.

In tutte le società, da quelle primitive a quelle più evolute, la comunicazione veicolata attraverso il linguaggio ha avuto un ruolo fondamentale, divenendo istituzione sociale. Quando si parla di lingua, nell'etimologia della parola che si è appropriata dell'organo fonatorio attraverso cui vengono articolati i suoni, ci si riferisce innanzitutto alla dimensione dell'oralità, alla lingua parlata appresa spontaneamente; diversamente, la scrittura si apprende successivamente, in un processo di alfabetizzazione che ha determinato la nascita della scuola¹. Il significato originario della parola «scrittura» è quello di «lasciare una traccia su un supporto materiale (oggi anche elettronico) in corrispondenza di una fonia, per fissarne la memoria»²; la necessità di imparare a scrivere, cioè di acquisire competenza nell'uso della lingua scritta, presuppone la conoscenza del linguaggio verbale e del sistema che raccoglie le regole della lingua³. Occorre, dunque, interpretare la produzione di un testo scritto come una complessa produzione, al centro della quale si trova il segno linguistico, animato dalle dimensioni semantica, espressiva, sintattica e pragmatica⁴, che agiscono simultaneamente sul segno linguistico e lo configurano.

La scrittura ha luogo tra interlocutori lontani nello spazio (talora nel tempo), e assolve a numerose funzioni, quali trasmettere informazioni, modificare situazioni per ottenere un cambiamento, riprodurre o sostituire l'esperienza reale, esplorare mondi possibili⁵. La realizzazione di un testo scritto chiama in causa una serie di azioni nel momento in cui prendono forma gli elementi selezionati secondo le regole di un codice che traduce il pensiero dello scrivente e costruisce 'contenuti' chiari e organizzati⁶, rivolti a scopi e a destinatari che determinano le diverse funzioni del testo.

L'insegnamento della lingua scritta, trasmesso attraverso un processo di alfabetizzazione, con le conseguenti implicazioni didattiche, esige una rifles-

sione da parte di tutti i docenti di ogni ordine e grado, per i quali è necessario riflettere e agire — partendo necessariamente dalla constatazione della competenza linguistica di partenza — sulla stretta correlazione tra lo sviluppo della capacità di lettura e lo sviluppo della capacità di scrittura, anche in relazione alle impostazioni di un apprendimento scandito da modalità di correzione e autocorrezione⁷.

L'insegnamento della scrittura deve essere rivolto a favorire l'acquisizione dell'abilità di scrittura⁸, intesa nel suo profondo legame con le altre abilità linguistiche⁹, che sviluppi la capacità di produrre testi in funzione di precisi obiettivi, destinatari, contenuti, passando attraverso 'la stretta cruna' della scelta del registro della situazione comunicativa; si deve tendere, dunque, a insegnare tecniche «esplicite e graduate» che siano dirette a favorire lo sviluppo della scrittura come tecnologia¹⁰, e dell'abilità in questione nella sua natura complessa attraverso le esperienze di scrittura.

La costruzione della capacità di scrittura, dice Luca Serianni, «deve procedere per gradi», prestando attenzione alla costruzione di un'argomentazione corretta ed efficace, ottenuta grazie a una selezione delle informazioni da presentare, all'utilizzazione di strumenti linguistici adeguati e all'arricchimento del lessico astratto¹¹.

Scrivere un testo significa dare luogo a una produzione linguistica, diversa a seconda del canale utilizzato (la penna e la carta, l'incisione su pietra o metallo, la scrittura virtuale, ecc.), che presenti l'intenzione, da parte di un emittente, di comunicare un messaggio unitario e completo a un destinatario, in una determinata situazione comunicativa; sebbene il testo possa essere definito in base a parametri diversi a seconda delle varie tipologie, all'interno delle quali i testi scientifici e quelli giuridici risultano i più rigidi¹², i linguisti individuano sette requisiti da preporre a qualsiasi tipo di testo affinché l'insieme di parole possa essere riconosciuto come testo.

La presenza dei requisiti testuali¹³ permette di riconoscere un sistema grammaticale, dalla grafia alla connessione sintattica tra le parti del testo, e gli elementi extralinguistici necessari alla trasmissione di un testo, che connotano variabilmente un messaggio lanciato nella dimensione comunicativa. Un messaggio, per essere chiaro, deve rispettare, inoltre, alcuni requisiti regolativi che favoriscono la trasmissione di un'informazione che sia facilmente fruibile dal destinatario: l'adeguatezza del testo allo scopo che l'emittente si è

proposto, e la conseguente corrispondenza tra i contenuti e le scelte testuali¹⁴; è bene tenere presente, in ogni modo, che i requisiti testuali e i requisiti regolativi difficilmente sono soddisfatti nella stessa misura nei testi reali, in quanto ciascun tipo di testo è segnato da un alto indice di variabilità.

Rielaborare gli elementi essenziali di un discorso altrui, o raccontare i tratti essenziali di un avvenimento, è una pratica che ciascuno di noi svolge quotidianamente e che richiede la capacità di riportare in modo chiaro e preciso informazioni e concetti di ogni genere, veicolati spesso da canali diversi. Riassumere è però un'attività complessa, che richiede dapprima una corretta interpretazione del testo di partenza e successivamente l'individuazione dei suoi contenuti informativi.

La scuola ha assegnato per lungo tempo un'attenzione marginale alla pratica di rielaborazione del testo e con essa alla sintesi, sino a quando, a partire dall'anno scolastico 2017-2018, le linee guida per la formulazione delle tracce della prova di italiano relative al primo ciclo di istruzione, messe a punto da una Commissione coordinata da Luca Serianni, hanno introdotto, come traccia di tipologia C, la comprensione e la sintesi di un testo letterario, divulgativo o scientifico anche attraverso richieste di riformulazione¹⁵.

La pratica suddetta, che deve essere esercitata sin dalla scuola primaria, e che richiede lo sviluppo di abilità che hanno ricadute sull'acquisizione della competenza trasversale dell'«imparare ad imparare»¹⁶, può essere proposta agli alunni come un esercizio creativo, tutt'altro che noioso o sterile. La prova della rielaborazione di un testo mette innanzitutto in evidenza il livello di conoscenza della lingua: chi non ha una almeno sufficiente competenza linguistica difficilmente riuscirà a riassumere, in quanto l'organizzazione del testo, la capacità di utilizzare in modo corretto la punteggiatura e le forme verbali, che nella lingua scritta prevedono il vaglio della *consecutio temporum*, presuppone abilità, e pratiche, consolidate¹⁷.

Scopo del riassunto è informare sinteticamente un destinatario del contenuto di un testo o aiutare a memorizzare un testo. A seconda dello scopo che si intende raggiungere, prende corso la selezione, e la conseguente gerarchia delle informazioni, che determina la riduzione del testo di partenza¹⁸: procedimento che deve impostare, e che deve sottendere allo stesso tempo, l'avvenuta comprensione del testo di partenza e la simmetria dell'elaborato di sintesi. L'operazione di sintesi non può essere effettuata alla stessa maniera per tutte le tipologie testuali: i testi regolativi per esempio, che contengono

informazioni che non possono essere omesse, sono difficilmente sintetizzabili da uno scrivente comune, ovverosia sono sintetizzabili da uno scrivente che abbia conseguito una specializzazione in ambito giuridico; al contrario, sono facilmente riassumibili i testi narrativi, dal romanzo all'articolo di giornale¹⁹.

Nella rielaborazione di un testo si distinguono due fasi fondamentali: una legata alla lettura e alla comprensione del testo, l'altra alla rielaborazione e alla scrittura.

La prima fase richiede l'individuazione dell'argomento principale, alla quale si arriva richiamando innanzitutto l'attenzione sul titolo che, già nel punto di partenza, si costituisce come una condensazione di quanto l'autore ha voluto dire.

La comprensione del testo è la porta di accesso per qualsiasi sintesi, in quanto consente di volta in volta di eliminare gli elementi non necessari, le ripetizioni, le ridondanze, la riproduzione del discorso diretto, e mette in evidenza il tema conservandone il senso complessivo²⁰. Conseguente alla comprensione è la suddivisione del testo in sequenze o unità informative e la loro classificazione in base alle informazioni in esse contenute. La gerarchia delle informazioni contenute nel testo — classificate come «fondamentali», «importanti» e «secondarie» —, non è rigida, ma deve essere scomposta a seconda del diverso grado di importanza delle informazioni²¹ e a seconda dell'estensione che sarà assegnata alla sintesi.

In questa fase sono richieste tre abilità fondamentali²²:

- saper individuare le informazioni rilevanti di un testo, attraverso un'operazione di focalizzazione;
- saper collegare le informazioni in modo coerente attraverso l'inferenziazione;
- saper confrontare le informazioni con le proprie conoscenze attraverso un'azione di interpretazione.

Per riconoscere le unità informative può essere utile procedere con il metodo delle “cinque W” — individuando cioè: *who* (chi), *what* (che cosa), *when* (quando), *where* (dove) e *why* (perché)²³ —, che consentono immancabilmente di raggiungere le informazioni salienti.

La rielaborazione del testo prende avvio quando il campo di azione delle operazioni è stato definito nella sua completezza: dalle indicazioni concer-

nenti l'estensione della riscrittura, alla valutazione e alla scelta del registro stilistico, sia in direzione della conservazione del registro di partenza, sia in direzione del cambiamento in virtù del destinatario, o dello scopo del riassunto (per la contemporaneità, si pensi ad es. ad un romanzo di Andrea Camilleri, o ad un film di Matteo Garrone).

In questa fase, l'insegnante deve perseguire l'obiettivo di portare gli allievi a produrre messaggi completi e allo stesso tempo concisi; occorre cioè insegnare ad attingere alle diverse fasce del patrimonio lessicale della lingua, soffermandosi sulla differenza tra i tecnicismi e il lessico comune, tra gli iperonimi e gli iponimi, in modo da prospettare concretamente come, con la conoscenza della lingua, sia possibile arrivare ad utilizzare un numero inferiore di parole, organizzate in costrutti impliciti, frasi nominali, pronominalizzazioni, costrutti ipotetici, ed infine dando atto alle presupposizioni²⁴.

Ovviamente, ogni tipo di testo, dotato di uno schema compositivo proprio, richiede strategie riassuntive differenti; lavorare sugli schemi propri di ogni tipo testuale «significa fornire agli allievi un canovaccio che li guidi nella selezione delle informazioni principali, da mantenere nel riassunto»²⁵, prestando attenzione, per esempio, al fatto che il riassunto di un testo narrativo deve osservare rigorosamente la sequenza temporale dei fatti narrati e le azioni dei personaggi, oppure passare dal discorso diretto raffigurato nei dialoghi al discorso indiretto. Occorrerà, poi, assegnare il rango del tempo verbale, degli avverbi temporali (come *poi, quindi, intanto...*), del passaggio dalla prima alla terza persona²⁶.

È necessario, in definitiva, portare, ed abituare, gli alunni ad individuare le informazioni fondamentali di un testo attraverso l'analisi dei tratti che pertengono alla rilevanza delle informazioni, in questo senso addestrandoli ad utilizzare gli strumenti della lingua che presiedono alla comprensione del testo e alla sua riproduzione²⁷.

Un'esperienza didattica nella scuola primaria

La presentazione di un'esperienza didattica di ambito linguistico nella scuola primaria deve tenere presente due principi di fondo: l'eterogeneità degli alunni della classe²⁸, e la conseguente necessità di utilizzare strategie inclusive delle quali possano beneficiare tutti gli allievi²⁹; il riferimento alla

competenza scientifico-disciplinare e didattica degli insegnanti, che implica la conoscenza degli strumenti disciplinari, e l'orientamento verso un'impostazione dell'insegnamento legata alla pratica dei testi e delle varietà della lingua, in definitiva legata allo sviluppo delle abilità linguistiche³⁰.

In ambito linguistico, la maggior parte dei bambini trova difficoltà nello scrivere, soprattutto nello scrivere un testo dotato di unitarietà e di completezza. Dopo aver messo per iscritto le idee iniziali, spesso i bambini proseguono con difficoltà, assemblando testi che mancano spesso di coerenza e risultano superficiali. Ovviamente, qualunque proposta riguardi la scrittura implica necessariamente il perfezionamento dell'abilità di lettura, e ai singoli traguardi costituiti dall'arricchimento lessicale, dall'analisi dei generi testuali, dal saper padroneggiare, in situazioni diverse, le conoscenze fondamentali relative all'organizzazione logico-sintattica della frase semplice, alle categorie grammaticali, alla scelta dei connettivi secondo un modello operativo del «fare con la lingua»³¹. Una buona pratica nella composizione dei testi prevede inoltre la capacità di dare vita al processo di scrittura, dalla progettazione e conseguente pianificazione del testo, sino alla stesura vera e propria del testo, completata dalla revisione nella fase finale dell'operazione di scrittura³².

Nello specifico, poi, la capacità di rielaborare e sintetizzare il testo presuppone l'acquisizione di competenze che vanno dal saper cogliere le informazioni principali di un testo, e il suo scopo, al saper trasmettere messaggi comprensibili, sia oralmente sia per iscritto.

Nella pratica didattica, la rielaborazione e la sintesi del testo non devono portare a una sterile riduzione del testo di partenza, ma devono mettere in luce la duplice, e sincrona, funzione della comprensione e della produzione scritta: proprio queste funzioni, partendo dall'esperienza e diventando strumento di rielaborazione delle informazioni, consentono di impostare un proficuo metodo di studio per ciascun discente. La rielaborazione del testo, infatti, presuppone un percorso metacognitivo che porta l'alunno al riconoscimento, e alla consapevolezza, della struttura e del contenuto di un'informazione.

Insegnare, e apprendere, la tecnica del riassunto non è semplice, e spesso gli allievi non manifestano entusiasmo nel sottoporsi alla prova, in quanto l'impegno richiesto è considerevole ed oneroso soprattutto in fase iniziale. Occorre, dunque, coinvolgerli nel loro stesso processo di apprendimento, accompagnandoli e motivandoli per consentire lo sviluppo delle abilità necessarie all'esecuzione di tale compito. La programmazione di un'attività di

sintesi di un testo prevede in progressione di accompagnare gli allievi a produrre e pianificare testi scritti, elaborati con chiarezza di idee, coesi e coerenti, completi e adeguati alla situazione comunicativa.

È necessario che gli alunni abbiano ben presente che riassumere significa ridurre e rielaborare in forma più breve un testo, senza omettere il senso originario, e che le tecniche del riassunto variano a seconda del tipo di testo. Bisognerà poi riflettere insieme sul fatto che nel riassunto di un testo narrativo non possono mancare alcune informazioni essenziali, cioè il riferimento ai personaggi, al fatto, al tempo, al luogo, allo sviluppo della vicenda, e infine alla conclusione.

Nella scuola primaria, la tecnica del riassunto è presentata a partire dalla classe seconda, nella quale gli allievi si confrontano con la comprensione di quanto hanno letto, aiutati dalla suddivisione delle sequenze principali del testo, illustrate da immagini, per le quali debbono comporre brevi didascalie. Nelle classi successive la rielaborazione del testo viene proposta attraverso altre tecniche di riduzione, con il supporto di domande guida, la suddivisione del brano in fasi e sequenze, e la sottolineatura nel testo delle informazioni fondamentali, che dovrebbero consentire di arrivare all'esecuzione di una sintesi di un testo in modo autonomo, senza l'ausilio di strumenti-guida³³.

L'esperienza didattica, illustrata di seguito nei suoi aspetti fondanti, e sviluppata come un laboratorio linguistico, è stata presentata all'inizio di questo anno scolastico in una classe quarta della scuola primaria³⁴. La presenza di bambini con diversi livelli di competenza linguistica ha comportato la necessità di modulare le attività, declinate in progressione per grado di difficoltà. Le diverse strategie per apprendere a riassumere (trovare i fatti importanti, riscriverli in frasi brevi, collegare le frasi con i connettivi, trasformare il testo dalla prima alla terza persona e trasformare i discorsi diretti in indiretti) sono state presentate utilizzando testi diversi³⁵, in modo da portare gli alunni a focalizzare l'attenzione su un esercizio di tipo testuale, permettendo loro di scomporre i testi e incentivare la motivazione per la lettura.

Fase 1.

La prima fase ha preso avvio con il coinvolgimento del gruppo classe nella lettura ad alta voce, da parte di chi scrive, di un testo narrativo:

La ricerca

Ieri Jenny è tornata a casa tutta contenta. Per la pagella (finalmente niente male!) ma soprattutto per la ricerca che le era stata assegnata. Ero rincuorata. Credevo che a influenzarla positivamente fosse stato il discorsetto che le avevo fatto qualche giorno prima... ma ho subito capito che la verità era un'altra. E si chiama David. È il compagno di classe con cui prepara la ricerca. E si è presa una cotta per lui!

Così Jenny ha invitato il giovanotto a casa. Cercava di sembrare sicura di sé, ma aveva stampata sulla faccia un'aria così beota, che non riuscivo a smettere di sorridere. Jon, che aveva già esordito con una figuraccia chiedendogli se era fidanzato con Jenny, è scomparso subito. Ad un certo punto si è sentito un urlo e Jenny è arrivata trascinando Jon. David ha fatto una fuga strategica e imbarazzata. Quando poi Jenny ha detto "Jon faceva *bacini bacini* da dietro la tenda!" io e Mike siamo scoppiati a ridere.

Yvonne Coppard, *Per favore niente genitori alla mia festa*, Milano, Mondadori, 1996.

A seguire ha avuto luogo una discussione collettiva che ha determinato la partecipazione dei bambini innanzitutto nella ricerca del significato delle parole sconosciute presenti nel testo, significato che veniva dedotto dal contesto, o ricercato con la consultazione del dizionario; poi nella ricerca delle informazioni importanti, spiegate come quelle parti del testo che contengono "qualcosa di nuovo", e che fanno andare avanti la storia. Per stabilire quali parti del testo fossero importanti, gli alunni dovevano chiedersi: "Se eliminassi questa parte, la storia sarebbe chiara lo stesso?", oppure: "Se eliminassi questa parte, la storia perderebbe una parte significativa?". Al termine dell'indagine, i bambini hanno sottolineato le informazioni fondamentali che erano state individuate.

Fase 2.

Nella fase seguente, dopo la lettura del testo sotto riportato, è stato chiesto agli alunni di sottolineare le informazioni più importanti e di riscriverle con frasi brevi e con parole proprie, con il solo intento di riferire i fatti principali in modo chiaro.

Biancaneve, scappa!

Con le gambe incrociate, adagiata su un grande cuscino, Biancaneve stava chattando al computer con la sua amica Cindy.

La porta della stanza si aprì: era Annette, la cuoca del castello. Con un sorriso la avisò che la cena era pronta e la pregò di non fare tardi, perché la Regina era già nervosa. Dopo cena Biancaneve chiese alla sua matrigna il permesso di ritirarsi e tornò in camera. Si buttò nel letto e si rifugiò sotto le pesanti coperte.

Bip-bip! Bip-bip!

— Oh, no, ho dimenticato acceso il cellulare. Ma chi mi scrive a quest'ora? Biancaneve si alzò per controllare:

Biancaneve sei in pericolo! Ti prego, scappa

Se non ci credi, chiedi allo Specchio Magico.

Il cuore di Biancaneve iniziò a galoppare, la testa le girava e per un istante pensò che fosse un incubo.

Infilò la vestaglia e corse nei sotterranei, dove lo Specchio Magico era gelosamente custodito.

— Specchio, ho appena ricevuto un messaggio che mi dice che devo scappare subito. Sono veramente in pericolo?

— Biancaneve, scappa ora finché sei in tempo — furono le parole dello Specchio.

Biancaneve uscì dalla stanza dello Specchio e corse in camera sua. Riempì una borsa e uscì dal castello.

Monica Marelli, *Hanno taggato Biancaneve. C'era una volta... il web*, Firenze, Editoriale Scienza, 2014.

L'attività successiva ha avuto come tema la struttura del riassunto, o per meglio dire, il riconoscimento del riassunto in forma problematica: mero elenco di fatti, o breve racconto di facile lettura?

A questo punto, l'analisi di un altro testo ha permesso agli alunni di individuare dapprima le informazioni più importanti, e poi metterle in relazione tra loro attraverso l'utilizzazione di una serie di connettivi (*ma, quindi, perché*), che hanno conferito coerenza al testo.

Un pirata ai fornelli

Bert, che discendeva da una famiglia antichissima di pirati, aveva un segreto: soffriva di mal di mare anche sul pedalò.

Un giorno il padre gli annunciò di aver trovato un imbarco per lui su un vascello e Bert, senza fiatare, si mise a fare i bagagli.

Contrariamente agli altri giovani pirati, Bert preferiva fare il lavapiatti in cucina piuttosto che stare di vedetta per ore in cima a un pennone.

Il comandante chiudeva un occhio perché il ragazzo si destreggiava bene tra i fornelli e gli altri marinai adoravano la sua cucina.

Dopo un paio d'anni di navigazione, Bert sbarcò una volta per tutte.

Oggi fa lo chef. Al ristorante "Il pirata".

Sogni da raccontare. Fiabe per Save the Children, Padova, Kite Edizioni, 2012.

Fase 3.

Il testo letto nella terza fase ha avuto come obiettivo la trasformazione della narrazione dalla prima alla terza persona. Dopo un preliminare richiamo a quanto era stato appreso negli anni precedenti, e cioè al fatto che in un racconto scritto in prima persona chi scrive è un personaggio del racconto e, al contrario, in un racconto in terza persona, chi scrive non partecipa, ma "vede da fuori".

Alla luce del fatto che un riassunto deve essere sempre elaborato in terza persona, gli alunni sono stati portati a riconoscere che occorre innanzitutto stabilire, per un testo scritto in prima persona, chi è che racconta la storia, e conseguentemente trasformare i verbi dalla prima alla terza persona, facendo attenzione all'adeguamento degli aggettivi e dei pronomi.

Arrivo al campeggio

Siamo arrivati al campeggio che stava facendo buio. — Alex, sei sveglio? — mi ha chiesto Steve prima di scendere dalla macchina. — Dobbiamo montare le tende. Prima della partenza avrei dovuto esercitarmi con la tenda. Steve ha parcheggiato di fronte alla nostra piazzola e ha lasciato i fari accesi perché potessimo vederci qualcosa. Io mi sono messo a studiare lui e Zed che montavano la loro tenda e ho cercato di imitarli. Ma non è facile come sembra. Inoltre Carl, il mio cane, conti-

nuava a sedersi nella nostra tenda. Io lo so benissimo che cercava solo di dare una mano, però rendeva tutto più difficile e così gli ho urlato di levarsi da lì. Lui ha cominciato a frignare e mi ha lasciato da solo a montare la tenda. Non volevo prendermela con lui, ma ero frustrato perché i ragazzi avevano già montato la loro tenda e la nostra invece era ancora bidirezionale.

Jack Cheng, *Arrivederci tra le stelle*, Milano, Bompiani 2017.

In questa fase, è stata fondamentale, inoltre, la riflessione sull'uso dei tempi verbali, che non debbono alternarsi meccanicamente per passare da un tempo presente a un tempo appena trascorso o lontano, ma debbono rispettare il tempo narrativo prescelto.

Fase 4.

Le attività della quarta fase sono state dedicate alla trasformazione del discorso diretto in discorso indiretto, in considerazione del fatto che i dialoghi non dirimenti per lo svolgimento della storia, possono essere eliminati senza danno. L'esercizio è stato preceduto da un'applicazione didattica, svolta oralmente, nella quale gli alunni, suddivisi a due a due, hanno dapprima provato a trasformare i dialoghi, e successivamente, hanno sottolineato (all'interno del testo proposto) i discorsi diretti che, solo dopo essere stati riconosciuti importanti per lo svolgimento della storia, sono stati trasformati in discorsi indiretti.

Buongiorno!

La mattina Iris si svegliò prima di me e si catapultò nel mio letto.

— Cosimo, Cosimo!

(Sbadiglio da animale preistorico) — Eh????

— Andiamo, andiamo! — esclamò Iris.

— Ah, sì? Bene. Dove?

— Ma nella casa sull'albero! rispose Iris euforica.

Il pensiero della casetta mi tolse di dosso tutto il sonno che avevo.

In quel momento la mamma entrò in camera.

— Buongiorno — ci disse. — La colazione è pronta.

Ci vestimmo velocemente e andammo in cucina, ma con nostra grande

sorpresa sul tavolo non c'era niente.

— Ma non avevi detto che la colazione era pronta? — chiesi.

— Certo, è prontissima — rispose la mamma strizzandomi l'occhio.

E allora capii. Presi Iris per mano e di corsa andammo alla casa sull'albero. Salimmo la scala, aprii la porta e un profumo di paste e latte al cioccolato mi invase il naso.

La colazione! Fantastico!

Silvia Fuochi, *Liberi tutti!*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 2014.

La prova di verifica finale, costituita da un testo da leggere, e riassumere, in modo autonomo, è stata la sede di valutazione della misura in cui è stato raggiunto l'obiettivo di formazione linguistica.

L'ora del bagno

— Dov'è Paddington? — domandò il signor Brown entrando in salotto.

— Sta facendo il bagno — rispose Judy.

— Probabilmente si sta divertendo da matti! — aggiunse suo fratello Jonathan.

Paddington, infatti, stava disegnando con la schiuma da barba del signor Brown sul pavimento del bagno. Solo quando un rivoletto d'acqua calda gli finì sul naso, si rese conto che la vasca era piena.

Si issò sul bordo, chiuse gli occhi, si tappò il naso e saltò.

L'acqua era calda e saponosa e molto più profonda di quanto si fosse aspettato. E il peggio doveva ancora venire. Una cosa, infatti, è entrare in una vasca da bagno, un'altra è uscirne, soprattutto se l'acqua ti arriva al naso, i lati della vasca sono scivolosi e hai gli occhi pieni di sapone.

Paddington cercò di chiamare aiuto, prima a voce bassa e poi più alta: AIUTO!!

Al piano di sotto Judy guardò suo fratello Jonathan con aria d'intesa e in pochi secondi furono fuori dal salotto. Salirono le scale, aprirono la porta del bagno e tirarono fuori il piccolo orso dalla vasca da bagno.

— Ma perché non hai tolto il tappo? — domandò la bambina.

— Oh — rispose Paddington avvilito. — Non ci ho pensato.

Jonathan guardò ammirato il bagno allagato e sporco di schiuma da barba.

— Però — disse. — Sei una forza a combinare guai.

Michael Bond, *L'orso Paddington*, Milano, Mondadori, 2016.

La consegna ha inteso verificare scalarmente: a) la capacità di comprendere un testo; b) la capacità di cogliere le informazioni principali di un testo suddividendole in sequenze per riassumerne il contenuto; c) la capacità di produrre testi coesi e coerenti in forme adeguate rispetto allo scopo della scrittura e al destinatario; d) la capacità di utilizzare i piani di costruzione e di pianificazione del testo scritto; e) la capacità verificare la correttezza ortografica e la comprensibilità del testo.

La strategia presentata ha dato diretto, e proficuo, riscontro, declinato sulle competenze linguistiche acquisite da ciascun alunno nel corso delle precedenti esperienze di scrittura e, in un quadro più ampio, delle esperienze scolastiche.

Note

¹ F. BRUNI, *Manuale di scrittura e comunicazione*, Bologna, Zanichelli, 2006, p. 5; T. DE MAURO, *Linguistica elementare*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 3.

² T. DE MAURO, «La scrittura e lo sviluppo delle capacità di linguaggio», in *L'educazione linguistica democratica*, Roma-Bari, Laterza, 2018, p. 256.

³ *Ibid.*, p. 258.

⁴ ID., *Guida all'uso delle parole*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pag. 42.: «la dimensione 'semantica', che è quella del rapporto tra il significato del segno e i possibili sensi che può assumere; la dimensione 'espressiva' che è quella del rapporto tra il significante e le diverse espressioni che possono realizzarlo; la dimensione 'sintattica', che è quella del rapporto che c'è tra un segno e gli altri dello stesso codice; la dimensione 'pragmatica', che è quella dell'utilizzazione che di un segno fanno gli 'utenti', cioè gli emittenti e i riceventi, per informarsi, minacciarsi, corteggiarsi, interrogarsi, ecc.».

⁵ F. BRUNI, *op. cit.*, pp. 23-28.

⁶ D. CORNO, *Scrivere e comunicare. La scrittura in lingua italiana in teoria e in pratica*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 9.

⁷ E. PIEMONTESE, «La scrittura: un caso di problem solving», in *Laboratorio di scrittura. Non solo temi all'esame di Stato. Idee per un curriculum*, a c. di A. R. Guer-

riero, Firenze, La Nuova Italia, 2002, pp. 4-8.

⁸ L. SERIANNI, G. BENEDETTI, *Scritti sui banchi. L'italiano a scuola tra alunni e insegnanti*, Roma, Carocci, 2009; per l'aggiornamento bibliografico cfr. anche D. D'AGUANNO, *Insegnare l'italiano scritto. Idee e modelli per la didattica nelle scuole superiori*, Roma, Carocci, 2019.

⁹ T. DE MAURO, *Linguistica elementare*, *op. cit.*, pp. 3-4.

¹⁰ E. PIEMONTESE, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹¹ L. SERIANNI, *Leggere, scrivere, argomentare. Prove ragionate di scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. VII-XX.

¹² Id., *Italiani scritti*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 23-26.

¹³ I requisiti del testo si distinguono in *coesione* e *coerenza*, che riguardano l'aspetto linguistico del tessuto testuale vero e proprio, *intenzionalità*, *accettabilità*, *informatività*, *situazionalità*, *intertestualità*, che riguardano il contesto extralinguistico, e per questo definiti anche principi pragmatici; nella vasta bibliografia, dal punto di vista linguistico, cfr. I. BONOMI *et al.*, *Elementi di linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2018, pp. 174-182.

¹⁴ L. SERIANNI, V. DELLA VALLE, G. PATOTA, *L'italiano. La norma e l'uso della lingua*, Milano, Archimede Edizioni, 1993, pp. 13-18.

¹⁵ L'argomento è stato recentemente trattato nell'articolo di A. TURANO, «Riassunto e riscritture: uno sguardo alla normativa e alcune riflessioni», in *Italiano a scuola*, 2, 2020, pp. 311-328.

¹⁶ «Imparare ad imparare», competenza già contemplata nella *Raccomandazione del Parlamento europeo e del Consiglio del 18 dicembre 2006 relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente*, p. 41: «Imparare a imparare è l'abilità di perseverare nell'apprendimento, di organizzare il proprio apprendimento anche mediante una gestione efficace del tempo e delle informazioni, sia a livello individuale sia in gruppo. Questa competenza comprende la consapevolezza del proprio processo di apprendimento e dei propri bisogni, l'identificazione delle opportunità disponibili e la capacità di sormontare gli ostacoli per apprendere in modo efficace. Questa competenza comporta l'acquisizione, l'elaborazione e l'assimilazione di nuove conoscenze e abilità come anche la ricerca e l'uso delle opportunità di orientamento. Il fatto di imparare a imparare fa sì che i discenti prendano le mosse da quanto hanno appreso in precedenza e dalle loro esperienze di vita per usare e applicare conoscenze e abilità in tutta una serie di contesti: a casa, sul lavoro, nell'istruzione e nella formazione. La motivazione e la fiducia sono elementi essenziali perché una persona possa acquisire tale competenza», sulla quale il D. M. n° 254 del 13.11.2012, *Indicazioni Nazionali*

per la scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione, consultabile in <https://www.indicazioninazionali.it> e pubblicato nella G.U. n. 30 del 5 febbraio 2013.

¹⁷ S. FORNASIERO, S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrivere l'italiano, galateo della comunicazione scritta*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 86-87.

¹⁸ L. SERIANNI, V. DELLA VALLE, G. PATOTA, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹ L. SERIANNI, *Italiani scritti*, *op. cit.*, pp. 69-70.

²⁰ S. FORNASIERO, S. TAMIOZZO GOLDMANN, *op. cit.*, pp. 88-90.

²¹ L. SERIANNI, V. DELLA VALLE, G. PATOTA, *op. cit.*, pp. 150-152.

²² L. BRASCA, G. RAVIZZA, «Didattica dell'italiano», in *Insegnare italiano. Un curriculum di educazione linguistica*, a. c. di D. Corno, Firenze, La Nuova Italia, 2005, p. 160.

²³ L. SERIANNI, *Italiani scritti*, *op. cit.*, p. 74.

²⁴ C. LAVINIO, «Scrivere in breve: sintesi e concisione», in *Laboratorio di scrittura*, *op. cit.*, p. 92.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Viene qui segnalato, per la ricchezza dell'impianto delle esercitazioni nella lingua scritta, M. DARDANO, C. GIOVANARDI, *Le strategie dell'italiano scritto*, Bologna, Zanichelli, 2001, qui in particolare § 2.

²⁷ *Ibid.*, pag. 94.

²⁸ Nella ormai ricchissima bibliografia, si tengano presenti gli imprescindibili contributi di M. Vedovelli, in particolare *Guida all'italiano per stranieri. Dal Quadro comune europeo per le lingue alla Sfida salutare*, n. e., Roma, Carocci, 2018, e i contributi raccolti in *Lingue in contatto a scuola. Tra italiano, dialetto e italiano L2*, a cura di I. Tempesta e M.R. Maggio, Milano, Franco Angeli, 2006; e viene segnalato, anche per l'aggiornamento bibliografico, D. TRONCARELLI, M. LA GRASSA, *La didattica dell'italiano nel contatto interculturale*, Bologna, il Mulino, 2018.

²⁹ T. DE MAURO, «Il plurilinguismo nella società e nella scuola italiana», in *L'educazione linguistica democratica*, *op. cit.*, pp. 73-84.

³⁰ G. MACCIOCCA, «Didattica dell'italiano», in *Formazione degli insegnanti e competenze didattico-disciplinari*, a c. di A. Leone, G. Moretti, Cagliari, University Press Scienze della Formazione – Cuec, 2010, pp. 62-66.

³¹ *Ibid.*, p. 67.

³² Viene qui segnalata nella sua interezza la raccolta miscellanea *Scrivere per comunicare inventare apprendere. Percorsi curricolari per la scuola dell'obbligo*, a. c. di R. Calò, Milano, Franco Angeli, 2003, e più in particolare: C. LAVINIO, *Processi di produzione di testi scritti e apprendimento*, ivi, pp. 44-56, D. BERTOCCHI, *Il curriculum*

di scrittura nella scuola dell'obbligo: possibili percorsi e traguardi, ivi, pp. 57-64, M. A. MARCHESE, *Forme testuali e pratiche di scrittura nella scuola dell'obbligo*, ivi, pp. 67-102.

³³ Il D. M. n° 254 citato *supra*, nota n. 16, recita: «La scrittura di un testo si presenta come un processo complesso nel quale si riconoscono fasi specifiche, dall'ideazione alla pianificazione, alla prima stesura, alla revisione e all'auto-correzione, su ognuna delle quali l'insegnante deve far lavorare gli allievi con progressione graduale e assicurando ogni volta la stabilizzazione e il consolidamento di quanto ciascun alunno ha acquisito. La frequentazione assidua di testi permetterà all'allievo di individuare i modelli che ne sono alla base e di assumerli come riferimento nelle proprie produzioni comunicative. In tutto il primo ciclo il percorso di apprendimento della scrittura richiede tempi distesi, diversificazione delle attività didattiche e interdisciplinarietà in quanto la produzione testuale si realizza in varie discipline. Può altresì richiedere attenzione dedicata a piccoli gruppi e a singoli alunni, soprattutto nella fase iniziale durante la quale ogni bambino ha bisogno di acquisire sicurezza. In particolare, l'insegnante di italiano fornisce le indicazioni essenziali per la produzione di testi per lo studio (ad esempio schema, riassunto, esposizione di argomenti, relazione di attività e progetti svolti nelle varie discipline), funzionali (ad esempio istruzioni, questionari), narrativi, espositivi e argomentativi», pp. 37-38.

³⁴ Le attività descritte sono state svolte nella classe IV, sez. A, del plesso di via Montespada, appartenente all'I. C. "E. Cortis" di Quartucciu (CA).

³⁵ Tutti i testi utilizzati per le attività didattiche sono stati tratti da C. VERGANI, *Storie allo specchio. Sussidiario dei linguaggi. Letture*, Milano, Pearson Italia, 2019, pp. 121-126.

José Luis Aja

Mitos ascensionales y descendentes en la narrativa galdosiana. Los casos de *Tormento* (1884) y de *Tristana* (1892)

Introducción y justificación metodológica

La presencia del mito en Benito Pérez Galdós es un argumento que se ha estudiado desde numerosas perspectivas, casi siempre centradas en el último periodo productivo del autor¹. En esta tercera etapa final, Galdós recurre con frecuencia al símbolo, al relato alegórico y al mito, ingredientes que, aparentemente, chocan con los principios estéticos e ideológicos del realismo y del naturalismo, si bien siempre han estado presentes en la cotidianidad de todos los personajes galdosianos.

El objetivo de este artículo es rastrear la presencia del mito precisamente en otros periodos de la narrativa galdosiana, no tan estudiados desde esta perspectiva. En ellos, el mito no se muestra de forma explícita, sino que se puede percibir a través de los fundamentos narratológicos y antropológicos sobre los que se sustenta la construcción de sus personajes. Nuestro procedimiento de análisis, por tanto, no será comparativo, sino que tendrá en cuenta la estructura de los mitos para estudiar a los personajes galdosianos desde la mimesis de sus comportamientos con determinadas figuras mitológicas, sin que se sugiera una influencia explícita o una relación consciente por parte de Galdós entre sus creaciones y los mitos clásicos señalados².

Por ello, hemos centrado nuestra atención en la fase de la novela contemporánea, anterior al periodo final del autor y, concretamente, en dos novelas: *Tormento* (1884) y *Tristana* (1892). Esta elección se basa sobre todo en tres factores fundamentales:

- El doble movimiento ascendente y descendente que comparten ambos

personajes en su trayectoria vital, si bien Tormento sale, aparentemente, mejor parada de su descenso a los infiernos que Tristana.

- Cierta proximidad cronológica de ambas novelas, que sin duda, se clasifican, ateniéndonos siempre a la clasificación temporal propuesta por Casaldueiro, al periodo de la novela contemporánea.
- Cierta paralelismo temático entre ambas novelas, en las que se reflexiona sobre la situación de la mujer a finales del siglo XIX. En las conclusiones se reflexionará brevemente sobre este argumento, pues está claramente asociado a las trayectorias ascendentes y descendentes de ambos retratos y a su asociación con los mitos.

Mitología y objetivismo realista resultan, en apariencia, dos conceptos contrapuestos, si bien ambos tienen en Galdós un claro punto de encuentro. La construcción psicológica de un personaje es una actividad compleja, que abarca no sólo aspectos de lo político o de lo social sino, además, todo lo que se relaciona con las cualidades humanas y con la espiritualidad³. El positivismo y el neokantismo proporcionaron las bases ideológicas para el desarrollo de la literatura realista, pero el discurso racionalista no pudo sustituir el valor que la tradición mitológica, la religión o el cuento tradicional aportan a la hora de definir los rasgos psicológicos de los personajes. El mito nos pone en contacto con lo oculto de nuestra psique, con las fuerzas ancestrales que han moldeado nuestro ser, y resulta la clave para entender el impulso irracional que mueve a tipos y caracteres⁴. El mito es una forma de conocimiento insoslayable para comprender la realidad y sirve, además, de conexión con la tradición cultural, un factor al que Galdós no podía renunciar para que la belleza expresiva acompañara a la exactitud en la reproducción de los hechos, pues la novela «no puede ser una simple copia de la realidad»⁵.

Nuestro mecanismo de análisis procederá, en concreto, a la descripción de actitudes y comportamientos en los personajes protagonistas de *Tormento* y *Tristana* asociables a los mitemas que componen los mitos grecolatinos ascendentes y de la caída. No obstante, antes de abordar el argumento central de este trabajo es necesario entender el engarce del mito en la narrativa galdosiana y su relación con los fundamentos filosóficos que la sustentan.

La narrativa galdosiana entre objetivismo positivista e imaginación creativa

Galdós, al igual que otros compañeros de generación como Clarín, eran escritores conscientes de la realidad social española y de la necesidad de una transformación que podía venir desde la política. La alineación de Galdós con la ideología liberal y su conciencia de que las palabras podían cambiar las cosas lo vinculan al discurso del cambio. En palabras de Casaldueiro, Galdós «quiere que España deje de soñar y entre en el mundo de la realidad»⁶. Este es el espíritu que late tras las obras de la primera etapa narrativa del autor, es decir, el periodo de las novelas de tesis y las series iniciales de los *Episodios Nacionales*, donde la esperanza en la transformación de la sociedad se convierte en acción y en una vinculación ideológica clara, que se manifiesta de forma especial en novelas como *Doña Perfecta* (1876).

La elección de este título para ejemplificar el pensamiento de Galdós en esta etapa de sus novelas de tesis se debe, precisamente, a la fuerte invectiva de Pepe Rey contra la mitología y la subjetividad de las artes:

No hay Parnaso, no hay Olimpo, no hay laguna Estigia, ni otros Campos Elíseos que los de París. No hay ya más bajadas al infierno que las de la geología, y este viajero, siempre que vuelve, dice que no hay condenados en el centro de la tierra. No hay más subidas al cielo que las de la astronomía, y esta a su regreso asegura no haber visto los seis o siete pisos de que hablan el Dante y los místicos y soñadores de la Edad Media. No encuentra sino astros y distancias, líneas, enormidades de espacio y nada más. Ya no hay falsos cálculos de la edad del mundo, porque la paleontología y la prehistoria han contado los dientes de esta calavera en que vivimos y averiguado su verdadera edad. La fábula, llámese paganismo o idealismo cristiano, ya no existe, y la imaginación está de cuerpo presente. Todos los milagros posibles se reducen a los que yo hago en mi gabinete cuando se me antoja con una pila de Bunsen, un hilo inductor y una aguja imantada. Ya no hay más multiplicaciones de panes y peces que las que hace la industria con sus moldes y máquinas y las de la imprenta, que imita a la Naturaleza sacando de un solo tipo millones de ejemplares. En suma, señor canónigo del alma, se han corrido las órdenes para dejar cesantes a todos los absurdos, falsedades,

ilusiones, ensueños, sensiblerías y preocupaciones que ofuscan el entendimiento del hombre. Celebremos el suceso (*Doña Perfecta*, cap. VI)⁷

Pepe Rey es la quintaesencia del espíritu laico y progresista, que quiere cambiar la sociedad tradicional de provincias —su llegada a Orbajosa, lugar de ficción que encarna los ideales ultraconservadores y rancios de un pueblo de interior— en aras de la mejora social. Rey es, salvando las distancias, el *alter ego* ideológico de ese Galdós que sueña con cambiar las cosas a través de la acción política. En este discurso, el vituperio contra la religión se extiende con claridad a la mitología y la subjetividad de la creación artística, planteamientos que implican una radicalidad en sus posturas. Debido a ello, Pepe Rey se enfrenta con su tía, Doña Perfecta, lo que le conduce a un fatal desenlace. Galdós, en esta obra, donde retrata las consecuencias de la intransigencia, revela una postura despectiva hacia la mitología que no es la suya propia, pero sin duda es un claro testimonio de ciertos postulados ideológicos que fructificaron a lo largo del siglo XIX.

Es cierto que Galdós, en los albores de su producción, se mostraba contrario a los excesos de la literatura romántica y partidario de «una novela de pura observación»⁸. No obstante, estos principios teóricos evolucionan a lo largo de su trayectoria. Basta con reflexionar sobre una obra que escribió dos años después de *Doña Perfecta*: se trata de *Marianela* (1878), donde se refleja ese conflicto interno entre ciencia positiva y subjetivismo creativo presentes en autores como Auguste Comte. La posible influencia de la filosofía comtiana en esta obra ha sido señalada con precisión por Joaquín Casaldueño⁹. Novela escrita en clave simbólica, nos muestra a través de una serie de personajes —Marianela, Pablo y Teodoro—, el conflicto histórico entre los estados iniciales de la civilización, el racionalismo y el progreso científico¹⁰. Marianela representa al mundo antiguo, a veces más cercano al mundo mítico del que hablaremos en el segundo apartado de este estudio; Pablo está vinculado con el racionalismo, con el conocimiento del mundo a pesar de su ceguera; y, por último, Teodoro, como médico, está ligado a la ciencia, al conocimiento empírico de la realidad. El fracaso vital de Nela, marcado por la recuperación de la vista por parte de Pablo, pone en tela de juicio tanto el plano del racionalismo como el plano científico y muestra con claridad ese debate interno entre ciencia y realidad, entre objetivismo y emociones siempre presente en la obra de Galdós.

Esta dicotomía aparecerá de nuevo en otros momentos de su obra, pero no de forma tan clara como en la fase final. Así se deduce de este testimonio que aparece en *Nazarín* y que Smith recoge en su obra *Galdós y la imaginación mitológica*:

Decía que en la humanidad se notan la fatiga y el desengaño positivista de las especulaciones científicas, y una feliz reversión hacia lo espiritual. No podía ser de otra manera. La ciencia no resuelve ninguna cuestión de trascendencia en los problemas de nuestro origen y destino¹¹.

Se trata de un conflicto transversal que Galdós comparte con otros autores de este periodo. Buen ejemplo de ello es Emilia Pardo Bazán, que en *La cuestión palpitante* (1882) reflejó, además del debate entre realismo y naturalismo, esta pugna entre objetividad racionalista y subjetivismo, entre individuo y sociedad, que tan bien se explica en la siguiente cita:

En la *Poética* de Hegel doy con un párrafo que es el mejor programa de la novela realista. «Por lo que hace a la representación, la novela propiamente dicha exige también, como la epopeya, la pintura de un mundo entero y el cuadro de la vida, cuyos numerosos materiales y variado fondo se encierran en el círculo de la acción particular que es centro del conjunto. En cuanto a las condiciones especiales de concepción y ejecución, hay que otorgar al poeta ancho campo»¹².

Del mismo modo que Pardo Bazán rechaza el determinismo como principio filosófico, se hace eco de la importancia que cobra en el relato la manifestación del yo poético en la percepción de los hechos. Este procedimiento puede asociarse a la técnica galdosiana del retrato, en el que, más allá del medio o de las circunstancias sociales, cobra especial importancia ese individualismo que define la psicología de sus personajes.

El debate entre racionalismo, ilustración y subjetivismo narrativo está presente también en la literatura europea de este periodo. No sólo los planteamientos de Comte o de Taine fueron fuente de confrontación ideológica: también lo fueron, y de forma significativa, las afirmaciones de Kant sobre el conocimiento. Pocos autores como Maurice Barrès se hacen eco de ello con tanta eficacia. Su obra *Les Déracinés* (1897) recoge, ya desde su mismo

título, el desarraigo que produce entre los jóvenes de esta última generación del siglo el triunfo de los ideales vitales planteados por el racionalismo y por la Ilustración. Barrès critica la ética que subyace tras el espíritu racionalista y el sueño de progreso que impulsa la filosofía del positivismo para propugnar una mayor atención al individuo, a la particularidad del ser humano. Advier-te contra los elementos nocivos de un sistema educativo, de fuerte impronta napoleónica, donde se corre el riesgo de infravalorar ese elemento subjetivo que con tanta frecuencia asoma en las novelas de Galdós:

Ce kantien ne se rend pas compte que d'être parvenu à son degré élevé de culture, d'avoir échappé à la patrie restreinte et à ses intérêts étroits pour appartenir à la France, à l'humanité tout entière et à la raison, c'est une puissance qui, chez un éducateur implique un devoir : le devoir et la jouissance de comprendre toutes les conditions de l'existence, qui sont diverses suivant les milieux. Chaque individu est constitué par des réalités qu'il n'y a pas à contredire ; le maître qui les envisage doit proportionner et distribuer la vérité de façon que chacun emporte sa vérité propre¹³ (Barrès, 2010: 25).

Alan Smith ha reflexionado sobre el conflicto entre racionalismo ilustrado y el desencanto que genera la exaltación del conocimiento individual en Kant, del que Barrès se hace eco con tanta precisión. Una metafísica moral que debe separarse de la antropología y de la religión conduce a una soledad radical del individuo. Smith ejemplifica esta dicotomía con el caso de Francisco de Goya, un pintor de alma ilustrada que, en sus *Caprichos*, da rienda suelta a ese lado oscuro que da título a una de sus obras: *El sueño de la razón produce monstruos*¹⁴. Entendemos que la evolución literaria de Galdós guarda cierto paralelismo con la del pintor: el mundo sereno reflejado en las escenas galantes de su primera etapa da paso a la realidad convulsa de las pinturas negras. Del mismo modo, la contraposición ideológica entre tradicionalismo y liberalismo que aparece en obras como *Doña Perfecta* da paso a una galería de retratos caricaturescos en la etapa final del autor, que se hace patente en el retrato de Ramón Villaamil (*Miau*, 1888):

Era un hombre alto y seco, los ojos grandes y terroríficos, la piel amarilla, toda ella surcada por pliegues enormes en los cuales las rayas de

sombra parecían manchas; las orejas transparentes, largas y pegadas al cráneo, la barba corta, rala y cerdosa, con las canas distribuidas caprichosamente, formando ráfagas blancas entre lo negro; el cráneo liso y de color de hueso desenterrado, como si acabara de recogerlo de un osario para taparse con él los sesos. La robustez de la mandíbula, el grandor de la boca, la combinación de los tres colores negro, blanco y amarillo, dispuestos en rayas, la ferocidad de los ojos negros, inducían a comparar tal cara con la de un tigre viejo y tísico, que después de haberse lucido en las exhibiciones ambulantes de fieras, no conserva ya de su antigua belleza más que la pintorreada piel¹⁵.

Miau, obra que marca ya el final de la segunda etapa narrativa de Galdós, puede asociarse al Galdós visionario y espiritualista de *Halma* (1895), *Misericordia* (1897) y *Nazarín* (1907). Joaquín Casaldueiro resume con eficacia el sentir de Galdós en estos años de finales del siglo XIX y del siglo XX:

Galdós ya no se siente atraído por la cantidad de detalles, sino por la calidad. A medida que penetra más en el mundo espiritualista, siente más fuertemente la necesidad de una forma de expresión que le permita pasar de lo objetivo a lo subjetivo, del temperamento a la psicología de los personajes, de lo externo a lo interno, de lo aparente a lo esencial¹⁶.

El vuelo y la caída en Tormento (1884) y en Tristana (1892)

Tal y como hemos indicado en el epígrafe anterior, el principal ingrediente que Galdós utiliza para la creación de sus personajes es la imaginación. Una imaginación que intenta reproducir la lógica psíquica¹⁷ de unas figuras que, como los héroes míticos, tienen que hacer frente a una serie de pruebas para subsistir en un mundo adverso. La construcción del relato mitológico implica profundizar en la identidad de quienes lo protagonizan, en su naturaleza humana, divina o híbrida, en su forma de estar en el mundo o fuera de él, en sus triunfos, en sus adversidades, en su felicidad y en su dolor. Los mitos, por tanto, pueden leerse como una reflexión sobre el alma humana, un principio que rige la actividad creadora de Galdós y que, por este mismo motivo, podemos interpretar como un reflejo especular del mito.

El análisis que vamos a desarrollar a continuación se basa en la observa-

ción de dos figuras galdosianas cuya construcción es fácilmente asociable, desde el punto de vista narrativo, a los mitos ascensionales y de la caída¹⁸. Nos referimos a *Tristana* y a *Tormento*. *Tristana*, desde su prisión en casa de Don Lope, sueña con una vida pletórica, en la que ella misma es el centro de sus decisiones. Este momento marca la trayectoria ascensional del personaje, en la que la actividad intelectual y el conocimiento del mundo son el eje central de esta existencia. La ruptura con su amante, Horacio Díaz, y el posterior matrimonio con Don Lope son los indicios de un descenso a los infiernos, de una caída, que constituye un contrapunto con respecto al impulso elevador que las ensoñaciones de una vida intelectual habían aportado a su espíritu.

La protagonista de *Tormento*, Amparo Sánchez Emperador, tras la inesperada declaración amorosa de Agustín Caballero, espera iniciar un viaje ascensional hacia un matrimonio que implicaría su promoción social, circunstancia que le permitiría redimirse de una vida humillante al servicio de Rosalía de Bringas Pipaón. Esta redención tiene, además, un sentido pseudo-religioso, pues es una estrategia perfecta para lavar su atormentada conciencia, vapuleada por su relación sentimental con Pedro Polo, un ex sacerdote que ha terminado por maltratarla. El sobrenombre con el que Pedro bautiza a su amante, *Tormento*, tiene un valor simbólico, y alude al sufrimiento de los celos y a lo tórbido de su relación, así como al chantaje al que someterá a Amparo al final de la novela.

Para establecer posibles similitudes y contrapuntos entre la construcción de estos personajes y las figuras mitológicas es necesario reflexionar sobre la estructura del relato mítico, sobre su naturaleza, sobre su significado y sobre sus estrategias de transmisión a lo largo del tiempo.

El mito se caracteriza por su versatilidad. Impregna con su presencia toda la cultura occidental, al ser un referente por su valor paradigmático y referencial en todas las expresiones artísticas¹⁹. Debido a su dinamismo, la función narrativa del mito va más allá de la pura construcción sintagmática y ficcional de carácter sincrónico. El mito se caracteriza por una versatilidad histórica que le ha permitido las nuevas lecturas y adaptaciones a lo largo del tiempo mediante la reinterpretación de sus componentes narrativos. Los elementos que integran historias relacionadas con el descenso como las de Perséfone, de Faetón o de Ícaro²⁰ se repiten, en claves temáticas y estructurales diferentes a lo largo de la historia. Lévi-Strauss define estos elementos clave como mitemas, que estarían organizados en torno a dos ejes fundamentales: un eje hori-

zontal, que sigue el orden del relato, y un eje vertical, en el que se agrupan todos los componentes temáticos que sirven para la construcción del mito²¹.

Como ya hemos visto, Tormento y Tristana tienen en común ese doble movimiento vertical, de subida y de bajada, en el que los ejes horizontales vienen marcados por el sometimiento a los condicionamientos sociales de una sociedad claramente androcéntrica, mientras que los ejes verticales estarían relacionados con varios argumentos presentes en ambas novelas: las dificultades de la mujer para acceder a la educación, la imposibilidad de una inserción profesional y las barreras que el matrimonio impone en una sociedad de concepción patriarcal. Galdós reflexionó a lo largo de su obra sobre estos argumentos, que se convierten en núcleos centrales en la trama de estas dos novelas.

Gaston Bachelard, en su ya clásico ensayo *El aire y los sueños* (1943), reflexiona sobre el componente imaginativo que acompaña a todo relato de ficción y que se estructura en torno a los dos elementos transversales que venimos citando: el ascenso y la caída. El vuelo siempre va asociado al deseo de lo que no se tiene. Se caracteriza por su ligereza y por su evanescencia, elementos que contrastan con el peso de lo real²². En el caso de Ícaro, el vuelo es la esperanza de la huida, mientras que el laberinto es la realidad de lo oprimente. Faetón representa, utilizando un símil inspirado en Luis Buñuel, el fantasma de la libertad, que siempre debería ir sujeto a reglas de comportamiento, a jerarquías y a condicionamientos sociales para, de este modo, evitar la hecatombe planetaria que implica la descontrolada trayectoria del carro solar. Analizamos a continuación cierta similitud entre el comportamiento de estos personajes mitológicos con Tormento y con Tristana.

El caso de Tormento

La vida de Amparo Sánchez Emperador, es decir, Tormento, se debate entre el matrimonio ventajoso que le propone Don Agustín y el abismo de su relación con el ex diácono Pedro Polo, que amenaza con el chantaje para echar a rodar sus planes de boda. La incorporación a la buena sociedad y la búsqueda de la felicidad que le aporta Don Agustín se contraponen al movimiento descendente de su sino como mujer soltera, para quien el convento parece la única salida digna porque le sirve para ocultar su deshonra:

¡Ay!, D. Agustín, dichoso el que es dueño de sí mismo, como usted. ¡En qué condición tan triste estamos las pobres mujeres que no tenemos padres, ni medios de ganar la vida, ni familia que nos ampare, ni seguridad de cosa alguna como no sea de que al fin, al fin, habrá un **hoyo** para enterrarnos!... Eso del monjío, qué quiere usted que le diga, al principio no me gustaba; pero va entrando poquito a poco en mi cabeza, y acabaré por decidirme... (*Tormento*, cap. 8, p. 54).

Según Bachelard, deseo del vuelo, a veces fuertemente vinculado a lo onírico, está caracterizado por dos aspectos esenciales: el deseo de la pureza y la fuerza de la juventud²³. El vuelo de la felicidad aparece asociado al sueño de lo imposible en *Tormento*, cuando el personaje se para a reflexionar sobre la propuesta de matrimonio:

—Yo... sí... no... no... no es eso. No tengo nada que oponer —repuso ella con vivacidad—. Soy una pobre, soy libre, y usted el hombre más generoso del mundo, por haberse fijado en mí que no tengo posición ni familia, que no soy nada... Esto parece un **sueño**. No lo quiero creer... Pienso si estará usted alucinado, si se arrepentirá cuando lo medite... (*Tormento*, cap. 19, p. 123).

En los mitos ascendentes, el vuelo es también sinónimo de libertad. Ese es el sentimiento de Faetón cuando reclama a su padre el carro del sol. En este caso, el carro alado al galope causa una hecatombe, pues Faetón desafía la autoridad paterna a pesar de sus consejos y esta situación precipita su caída²⁴. En *Tormento*, la libertad es precisamente uno de los argumentos de la novela. Ya hemos analizado en el párrafo anterior el yugo que la atenaza: la vergüenza de su relación ilícita. Sin embargo, este yugo es doble, pues las estrecheces económicas la obligan a solicitar la ayuda de Rosalía de Bringas Pipaón, una pariente con mejor posición social que la suya, que con trato altanero y displicente solicita pequeños servicios de *Tormento* a cambio de pequeñas sumas de dinero.

La hermana de Amparo, Refugio, se subleva ante la imposición de unos condicionamientos sociales marcados por el hecho de ser pobre y de ser mujer. Refugio es rebelde y alza el vuelo por su propia cuenta; un interesante contrapunto con respecto a Amparo, que da pie, tal y como podemos comprobar

en el siguiente contexto, a uno de los argumentos principales de la novela: la reflexión sobre la condición de la mujer.

Refugio, la más pequeña de las dos, se cansó pronto de la protección de su vanidosa pariente. Era su carácter algo bravío y amaba la independencia. El tono, el aire de su protectora, así como los trabajos que les imponía, la irritaban tanto, que renunció al arrimo de la casa y despidióse un día para no volver más. Amparo, que era humildísima y de carácter débil, continuó amarrada al yugo de aquella gravosa protección. Tenía además bastante buen sentido para comprender que la **libertad** era más triste y más peligrosa que la esclavitud en aquel singular caso (*Tormento*, cap. IV, p. 30).

Es evidente que Amparo/Tormento aparece aquí asociada al yugo, a la prisión, a esos condicionantes que le impiden alzar el vuelo. Algo imposible en el caso de una mujer soletera que, una vez rechazada la idea del convento, sólo puede dedicarse a la costura o al servicio doméstico. En el contexto que vemos a continuación, similar al anterior, Refugio se adelanta a su hermana a la hora de conquistar los cielos. Ambos fragmentos se mueven en esa dicotomía libertad ↔ prisión:

Refugio volvió a su cama riendo. Toda la mañana, ya después de levantadas, estuvieron cuestionando, a ratos en broma, a ratos con seriedad. Negábase Amparo a dar dinero a su hermana si no prometía variar de costumbres, y Refugio, para conseguir su objeto sin renunciar a su **libertad**, empleaba toda suerte de halagos y carantoñas, o bien de tiempo en tiempo las amenazas, revolviéndolas con mentiras muy bien urdidas. Tenía un gran compromiso con las de Rufete, y cuando los pintores a quienes servía de modelo le pagaran, devolvería a su hermana la cantidad que le anticipase (*Tormento*, cap. XII, p. 82).

Pero, como suele decirse, cuanto más alto es el vuelo más dura será la caída. Bachelard considera que todo alarde de entusiasmo, toda ebriedad producida por el sueño del triunfo, toda «psicología de la verticalidad», lleva implícita una metáfora de la caída²⁵. En el caso de Tormento, la amenaza de que sus amoríos con Pedro Polo lleguen a oídos de Agustín hace que el

elemento onírico del vuelo, antes descrito, se transforme en pesadilla, que es una antesala de su descenso a los infiernos cuando la verdad llega a oídos de su prometido. La venganza del religioso retirado marca el inicio de la caída:

Otra carta! Amparo creyó que se caía de lo alto de una gran torre, al ver la aborrecida letra del sobre. Mirando y remirando su nombre, dudaba del testimonio de sus ojos. Padecía su espíritu tan raros trastornos que fácil era sospechar que le daban **pesadillas despierta**. ¿Leería la carta? Sí, sí, porque bien podía anunciar algo feliz como el definitivo alejamiento del enemigo; y si traía malas nuevas... ¡también, también leerla para evitar el peligro y parar los golpes! (*Tormento*, cap. 28, pp. 176-177).

La caída es el punto donde el humanismo galdosiano coincide plenamente con ese elemento especular del mito, que nos permite reflejarnos en él. Bachelard sugiere que la realidad de la caída «es una realidad que debemos buscar en la esencia sufriente de nuestro ser». Ese es, precisamente, uno de los principales valores que aporta Galdós a sus personajes: su intención de reflejar sus flaquezas y sus virtudes²⁶, teniendo en cuenta, más allá del retrato social, su dimensión profundamente humana.

El caso de Tristana

El deseo del vuelo en Tristana empieza a cuajar cuando el personaje toma conciencia de su situación en el capítulo 4, al comprender que Don Lope, su tutor legal, había explotado su orfandad para aprovecharse de ella. En estas primeras reflexiones de Tristana, caracterizadas por la rebeldía, aparece ya un movimiento de fuga connotado por la elevación, por un empuje ascendente que irá apareciendo de distintas formas a medida que avance la novela:

Este despertar de Tristana no era más que una fase de la crisis profunda que hubo de sufrir a los ocho meses, aproximadamente, de su deshonra, y cuando cumplía los veintidós años. [...]. Pero vinieron días en que su mente floreció de improviso, como planta vivaz a la que le llega un buen día de primavera, y se llenó de ideas, en apretados capullos primero, en

espléndidos ramilletes después. Anhelos indescifrables apuntaron en su alma. Se sentía inquieta, ambiciosa, sin saber de qué, de algo muy distante, muy **alto**, que no veían sus ojos por parte alguna (*Tristana*, cap. 14, p. 27).

Al igual que en los fragmentos analizados de *Tormento*, el pensamiento y la imaginación se asocian a la idea de la altura. En el caso de *Tristana*, el lector comprende que los ideales de libertad están relacionados con el conocimiento y con la educación²⁷, dos valores que le han sido negados por su condición de mujer.

—Pues mira tú, de esas tres carreras, únicas de la mujer, la primera me agrada poco; la tercera menos, la de enmedio la seguiría yo si tuviera facultades; pero me parece que no las tengo... Ya sé, ya sé que es difícil eso de ser **libre**... y honrada. ¿Y de qué vive una mujer no poseyendo rentas? Si nos hicieran médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas, ya que no ministras y senadoras, vamos, podríamos... (*Tristana*, cap. 5, p. 29).

Estas palabras de Saturna, la doncella, criada y confesora de la huérfana, marcan los indicios del vuelo que Tristana iniciará más adelante de la mano de Horacio, su pretendiente. En cualquier caso, calan hondo en el espíritu de Tristana, tal y como se desprende de este monólogo que aparece en el capítulo 13:

Ahora me parece a mí que si de niña me hubiesen enseñado el dibujo, hoy sabría yo pintar, y podría ganarme la vida y ser independiente con mi honrado trabajo. Pero mi pobre mamá no pensó más que en darme la educación insustancial de las niñas que aprenden para llevar un buen yerno a casa, a saber: un poco de piano, el indispensable barniz de francés, y qué sé yo... tonterías. ¡Si aún me hubiesen enseñado idiomas, para que, al quedarme sola y pobre, pudiera ser profesora de lenguas...! Luego, este hombre maldito me ha educado para la ociosidad y para su propio recreo, a la turca verdaderamente, hijo... Así es que me encuentro inútil de toda inutilidad (*Tristana*, cap. 13, p. 76).

Sin embargo, Galdós es bastante crítico con lo que, para Tristana, es el

ideal del conocimiento. Buena parte de las lecturas llegan de la mano de Horacio. Claramente inspiradas en el gusto romántico del momento, están impregnadas de un envanecimiento y de una fatuidad que marcan esa «senda ascendente» de Tristana por el camino de las humanidades. De hecho, el lector no puede evitar una sonrisa al comprobar la superficialidad con la que ambos amantes abordan las lecturas de Dante y de Leopardi:

Después de almorzar esperó Díaz una media hora, y como su amada no pareciera, se impacientó, y para entretenerse se puso a leer a Leopardi. Sabía con perfección castiza el italiano, que le enseñó su madre, y aunque en el largo espacio de la tiranía del abuelo se le olvidaron algunos giros, la raíz de aquel conocimiento vivió siempre en él, y en Venecia, Roma y Nápoles se adestró de tal modo, que fácilmente pasaba por italiano en cualquier parte, aun en la misma Italia. Dante era su única pasión literaria. Repetía, sin olvidar un solo verso, cantos enteros del Infierno y Purgatorio. Dicho se está que, casi sin proponérselo, dio a su amiguita lecciones del *bel parlare*. Con su asimilación prodigiosa, Tristana dominó en breves días la pronunciación, y leyendo a ratos como por juego, y oyéndole leer a él, a las dos semanas recitaba con admirable entonación de actriz consumada el pasaje de Francesca, el de Ugolino y otros (*Tristana*, cap. 15, p. 89).

El otro pilar sobre el que se basa el vuelo de Tristana es su relación con Horacio Díaz, contemplada por Galdós como un atolondramiento romántico que se apaga cuando la enfermedad de Tristana viene a complicar la situación. El lector comprende desde el principio la inconsistencia de estos amoríos, claramente atestiguada por las cartas que recibe Tristana. La primera de ellas, que da arranque al capítulo 8 de la novela, inicia con un manido «te quise desde que nací», claro indicio de la inconsistencia que acompaña a los sentimientos de Horacio. Galdós, como muchos escritores de su generación, considera la ensoñación amorosa de regusto literario como uno de los males que devastan la vida cotidiana de la burguesía y es objetivo frecuente en su crítica de las costumbres. Es, asimismo, un argumento fácilmente rastreable en otros autores de su generación como Clarín y, sin duda, cuenta con un ejemplo fundacional en la *Madame Bovary* de Flaubert.

La subida a las alturas de Tristana se ve culminada en su lucha por la liber-

tad, tal y como se deduce del siguiente contexto:

Si encuentro mi manera de vivir, viviré sola. ¡Viva la independencia!... sin perjuicio de amarte y de ser siempre tuya. Yo me entiendo: tengo acá mis ideítas. Nada de matrimonio, para no andar a la greña por aquello de quién tiene las faldas y quién no. Creo que has de quererme menos si me haces tu esclava; creo que te querré poco si te meto en un puño. **Libertad** honrada es mi tema... o si quieres, mi dogma (*Tristana*, cap. XIV, p. 83).

Al igual que Faetón cuando toma las riendas del carro, o Antígona cuando desafía los dictados de Creonte, Tristana se enfrenta a los postulados de la sociedad tradicional, si bien este momento de exaltación en torno al argumento de la libertad femenina peca de una ingenuidad que contrasta con los contextos de Tormento analizados en el epígrafe anterior. Tanto Tormento como Refugio saben que, para una mujer del siglo XIX, el precio de tan ansiada libertad es la pobreza y el desprecio de la sociedad.

Uno de los elementos inextricablemente unidos a la idea del vuelo y que resulta particularmente presente en *Tristana* son las alas. Bachelard reflexiona sobre la dificultad intrínseca de representarnos mentalmente una figura antropomórfica con alas, pues es un elemento ajeno a nuestra anatomía. La caída de Ícaro al mar mientras agita inútilmente los brazos para mover unas alas postizas que ya no le sirven para mantenerse en vuelo es una muestra de la ineficacia de este elemento, que al final provoca la caída²⁸. Del mismo modo, Tristana, en el momento de su vuelo intelectual, pierde otro órgano, en este caso natural, que es su pierna, lo que supone renunciar definitivamente a sus sueños de emancipación²⁹.

¡Pobre muñeca con alas! Quiso alejarse de mí, quiso volar; pero no contaba con su destino, que no le permite revoloteos ni correrías; no contaba con Dios, que me tiene ley... no sé por qué... pues siempre se pone de mi parte en estas contiendas... Él sabrá la razón... y cuando se me escapa lo que quiero... me lo trae atadito de pies y manos. ¡Pobre alma mía, adorable chicuela, la quiero, la querré siempre como un padre! Ya nadie me la quita, ya no... (*Tristana*, cap. XXIII, p. 143-144).

Gustavo Correa, acertadamente, ha asociado este pasaje y la presencia simbólica de las alas con el mito de Ícaro³⁰. A esta analogía añadimos, además, la presencia de un elemento antitético, la muñeca, con la que Galdós asocia a Tristana en dos ocasiones a lo largo de la novela. Cuando se describen los comentarios de la vecindad sobre la relación que media entre Tristana y Don Lope en el capítulo primero, algunos afirman que Tristana ha llamado papá a Don Lope, «como las muñecas que hablan». Asimismo, la toma de conciencia de Tristana y el empuje ascendente de su sueño de emancipación cobran forma en un cuerpo de muñeca, tal y como se deduce del siguiente párrafo:

Y a medida que se cambiaba en sangre y medula de mujer la estopa de la muñeca, iba cobrando aborrecimiento y repugnancia a la miserable vida que llevaba, bajo el poder de D. Lope Garrido (*Tristana*, cap. 4, p. 27).

Estamos, por tanto, ante una objetualización del personaje, que parece anticipar su caída antes incluso del vuelo.

3.3. Conclusiones

A lo largo de este análisis contrastivo hemos puesto de manifiesto la relación entre los mitos ascendentes y descendentes en dos figuras de la narrativa galdosiana correspondientes al periodo de la novela contemporánea: Tormento y Tristana.

Sin duda, la trayectoria vital de ambos personajes está relacionada con un argumento, la emancipación de la mujer, que interesaba a Galdós y que está claramente asociado al vuelo y a la caída de estas dos heroínas frustradas. No era el objetivo de este artículo abordar en profundidad la posición de Galdós al respecto, pero es importante tenerlo en cuenta antes de concluir este estudio dado que es precisamente el soporte ideológico que sustenta al ascenso y el descenso de ambos personajes femeninos.

Uno de los elementos que precipita la caída en los casos estudiados es, sin duda, la carencia de formación. La educación de la mujer es un argumento que interesó particularmente a Galdós a lo largo de su vida, tal y como se demuestra en los artículos publicados por el autor en la revista *La Guirnalda*³¹.

Galdós era partidario de un cambio en las relaciones entre hombres y mujeres, que debían, sobre todo, caracterizarse por la sinceridad³², palabra clave que nos permite entender mejor la conclusión de una novela como *Tormento*: Amparo miente a Agustín. Teme ser rechazada por su relación anterior, lo que implica dar al traste con los planes de boda. Finalmente, Agustín y Tormento emprenden juntos un viaje a Burdeos que tiene sabor de exilio. Agustín es el vivo reflejo de la inadaptación y de la mirada crítica a la España del siglo XIX: tras haber hecho fortuna en Estados Unidos, el retorno supone una decepción personal que le empuja a dejar Madrid. No obstante, no emprende solo esta nueva vida, pues parte en compañía de Amparo/Tormento: una conclusión en la que el personaje da definitivamente al traste con su nombre simbólico, si bien es reflejo de un final agridulce. El rechazo de la mentira y de las normas sociales se convierte en la excusa por la que Agustín rechaza a Amparo, pero no tiene inconveniente en llevársela de viaje para exponerle unos motivos que quedan en el plano de la elipsis, pues el lector no llega a conocerlos. Al final del capítulo 39, Agustín tiene prisa por marcharse y, diciéndole a Amparo que meta unas pocas ropas en un baúl, le pide que se disponga a salir con él hacia Burdeos porque tiene que hablar con ella, pero no puede retrasar su viaje. La indefinición del estatus en que cae Amparo — en realidad no es otro que el del amancebamiento, siguiendo la terminología de la época, fuertemente impregnada de moral católica — es una muestra de que Galdós juzga con severidad el comportamiento del personaje, que, en su descenso, no logra una salida digna según los convencionalismos sociales, precisamete a causa de su insinceridad. Sin embargo, logra superar esa realidad mediocre en la que vivía.

El final de *Tristana* se ha leído con frecuencia como un ataque contra una reivindicación de los derechos de la mujer, pues el matrimonio del personaje con Don Lope sí puede entenderse, desde una perspectiva contemporánea, como una caída al abismo. Según González y Sevilla, Galdós aplaude la emancipación de la mujer, siempre que contribuya a la igualdad con respecto al hombre³³. Pero el vuelo de *Tristana* ha llegado demasiado lejos: la conclusión de la novela puede entenderse como un *exemplum*: Galdós sospecha que tras la renuncia al matrimonio y, siguiendo el vocabulario del feminismo contemporáneo, con el proceso de empoderamiento, se vislumbra una inversión de los papeles y una preponderancia de lo femenino frente a lo masculino que podría ser nociva para la sociedad³⁴.

Notas

¹ La narrativa galdosiana, caracterizada por su variedad y permanente evolución, ha sido objeto de numerosos estudios y clasificaciones cronológicas. Aquí seguimos la más tradicional, que resume la trayectoria de Galdós en tres etapas fundamentales. En una primera etapa (1867-1881), centrada en las novelas de tesis, se refleja la contraposición entre posturas liberales y conservadoras; en la segunda (1881-1895), la de las novelas contemporáneas, el autor se centra en la descripción de cuadros netamente burgueses; y en la tercera (1895-1920), la de las novelas espiritualistas, Galdós abandona progresivamente el objetivismo de periodos precedentes. En esta fase, la influencia modernista se hace patente y la mitología cobra protagonismo, sobre todo en su obra teatral. Véanse, entre otros, Francisco Rico e Iris M. de Zavala (eds.), *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo*, vol. 5, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 463-474.

² Seguimos esta propuesta metodológica desarrollada por A. E. Smith en su obra *Galdós y la imaginación mitológica*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 19.

³ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1977, p. 23.

^{4A} E. Smith., *op. cit.*, p. 57-61.

⁵ G. Correa, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁶ J. Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1974, p. 71.

⁷ Benito Pérez Galdós (1876): *Doña Perfecta*. Procedente de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dona-perfecta-novela-original--o/html/ff498544-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_6_

⁸ J. Casaldueiro, *op. cit.*, p. 17.

⁹ J. Casaldueiro, «Introducción» a Benito Pérez Galdós, *Marianela*, Madrid, Cátedra, 1983 [1878].

¹⁰ J. Casaldueiro, *Ibid.*

¹¹ B. Pérez Galdós, *Nazarín*, cap. VIII, en Alan E. Smith, *op. cit.*, pp. 38-40.

¹² E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--o/html/fee120ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html.

³ M. Barrès, *Les Déracinés*, Paris, Bartillat, 2010 [1897], p. 23.

^{4A} E. Smith, *op. cit.*, pp. 38-40.

⁵ B. Pérez Galdós, *Miau*, Madrid, Guadarrama, col. Punto Omega, 1978 [1888], págs. 68-69.

⁶ J. Casaldueiro, *op. cit.*, p. 137.

¹⁷ A. Smith, *op. cit.*

¹⁸ G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, trad. de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos, 1979, pp. 195-225; G. Durand, *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981, pp. 117-136.

⁹ C. García Gual, «Mitología y literatura en el mundo griego», *Amaltea*, núm. 0 (2008), pp. 1-12.

²⁰ Utilizaremos diversas fuentes para describir los elementos narrativos de los mitos que se citan en este artículo, si bien las *Metamorfosis* de Ovidio serán nuestra principal fuente de referencia.

²¹ C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, trad. de Eliseo Verón, Barcelona, Paidós, 1987; J.-P. Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, trad. de Cristina Gázquez, Madrid, Siglo XXI, 2003, pp. 208-220.

²² G. Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 2019 [1943], pp. 30-31. Bachelard, en la página 75 de este mismo ensayo, aplica esta dicotomía ascenso-caída a la narrativa de Balzac, afín en principios estéticos e ideológicos de la obra galdosiana, concretamente ala trayectoria de Rastignac. Rastignac es un joven procedente de provincias que llega a París con el sueño del ascenso social. El éxito profesional, sin embargo, conlleva una profunda decepción personal. Su trayectoria se describe en las novelas *Père Goriot* (1834) y *Les Illusions perdues* (1837). G. Durand estudia en profundidad el caso de Julien Sorel, que sube las escaleras de la promoción social en *Le Rouge et le Noir*. Su periplo vital, que le lleva de la señora de Rênal a la marquesa de La Mole, se ve siempre amenazado por el fantasma de la caída, que le acompaña a lo largo de toda su vida. El miedo al fracaso persigue al personaje como una forma de predestinación, como un hado adverso de aureola mítica del que no logra escapar (G. Durand, 1993, pp. 195-223).

²³ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 91.

²⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, Barcelona, Bruguera, p. 43.

²⁵ G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 122-123.

²⁶ Sobre la intención de Galdós en la creación de sus personajes y sobre el engarce ideológico de sus novelas, véase Francisco Caudet, *Clío y la mágica péñola*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 73.

²⁷ El argumento de la educación en Galdós también se ha estudiado desde

perspectivas mitológicas. En *El amigo Manso* (1882), novela escrita en primera persona, el profesor Máximo Manso, *alter ego* de Galdós, se convierte en un referente ético para su discípulo, Manolo Peña; incluso el propio Don Lope, tutor de Tristana, también desempeña esa función. Ambos personajes han sido asociados a mitos relacionados con el aprendizaje como Pigmalión y Galatea. Véase, al respecto. A. Smith, *op. cit.*, pp. 98-99 y p. 157.

²⁸ Ovidio, *op. cit.*, p. 238.

²⁹ Decíamos al principio de este epígrafe que la imaginación estaba presente en todas las obras de Galdós más allá de su objetivismo y del trasfondo ideológico que se propusiera transmitir en sus obras. La transformación del físico en un elemento simbólico es una prueba de esa creatividad y de la necesidad de plasmar la realidad con una belleza expresiva que, en palabras de Bachelard, es una muestra de la supremacía que ejerce sobre las formas la imaginación creativa, que se convierte en un elemento de transformación constante (G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 107-108).

³⁰ G. Correa, *op. cit.*, pp. 273-278.

³¹ I. González - G. Sevilla (2008): «Introducción» a *Tristana*, Madrid, Cátedra, p. 59.

³² *Ibid.*, p. 74.

³³ La postura de Galdós sobre la situación de la mujer en la España del siglo XIX ha sido estudiada en profundidad. Destacamos aquí dos textos fundacionales de esta línea de investigación: el trabajo de Carmen Bravo Villasante, *Galdós visto por sí mismo* (Madrid, Magisterio Español, 1970), donde se reflexiona sobre el conservadurismo de Galdós en cuestiones de género, y *Vida y obra de Galdós*, el estudio de Joaquín Casaldueño ya citado a lo largo del presente trabajo en varias ocasiones, donde justifica la mentalidad de Galdós sobre la mujer como un reflejo de su tiempo (J. Casaldueño *op. cit.*, pp. 107-108).

³⁴ I. González - G. Sevilla, *op. cit.*, p. 74.

Lorenzo Lanari

L1 y L2: ¿qué factores influyen en el aprendizaje y adquisición de un idioma?

El presente trabajo tiene como objetivo, sin propósitos de exhaustividad, analizar la manera en que un idioma entra a formar parte del bagaje cognitivo de un aprendiz, además de examinar los factores que influyen en el proceso de adquisición y aprendizaje de un idioma. En este sentido, se intentará introducir brevemente la diferencia entre estos términos, es decir, adquisición y aprendizaje, partiendo de la propuesta que presenta Krashen, y se analizarán las diferencias entre la adquisición de una lengua extranjera y la de la lengua materna. Además, se intentará explicar qué factores influyen en el proceso de aprendizaje de un idioma, remarcando la importancia de conceptos como bilingüismo, *code switching* y *code mixing* y concluyendo el análisis recordando el concepto de interlengua, subrayando a la vez la importancia del error en cuanto elemento fundamental de adquisición.

Dos procesos diferentes

¿Qué significa aprender un idioma? Nos parece interesante partir de la propuesta de Stephen Krashen¹, el cual sugirió la SLAT (*Second Language Acquisition Theory*), basada en cinco hipótesis para el aprendizaje de un idioma: la hipótesis del aprendizaje *versus* adquisición, que se explicará detenidamente más adelante; la hipótesis del orden natural, según la que hay un orden natural en el proceso de adquisición de un idioma; la hipótesis del monitor, que sugiere que el aprendizaje solo puede ser utilizado como monitor de las producciones que se han adquirido, y solo puede darse si el aprendiz tiene tiempo suficiente para reflexionar, se centra en la forma y conoce la regla; la hipótesis del input, según la cual en el proceso de adquisición de un idioma hace falta proporcionar material en la lengua de estudio que esté en el escalón del orden natural inmediatamente más arriba del input que se ha adquirido

hasta ese momento; y, finalmente, la hipótesis del filtro afectivo, que también se explicará detalladamente más abajo.

Varios autores, como Schmidt y Zafar², han criticado estas hipótesis porque consideran que no dan resultados satisfactorios cuando se testan empíricamente. Nosotros en cambio, consideramos que las hipótesis del autor americano pueden proporcionar respuestas provechosas en el estudio de la adquisición y del aprendizaje de idiomas.

Para los fines de este trabajo, nos interesaremos en particular en la dicotomía aprendizaje–adquisición, aunque tocaremos también la cuestión del filtro afectivo y del orden natural, que permite introducir el concepto de *interlengua* Selinker³. Partiendo de la hipótesis chomskiana sobre la existencia de un LAD (*Language Acquisition Device*), Krashen propone la dicotomía *acquisition and learning*, que retoma, a grandes rasgos, la de *knowing and cognising*, según la cual, en el proceso de aprendizaje, entran en juego dos elementos relacionados el uno con el otro: la adquisición y el aprendizaje. El primero es un proceso inconsciente y automático que se basa en el contacto directo con una lengua, parecido a lo que pasa con la adquisición de la lengua materna. El segundo es un proceso consciente y formal, como el que se realiza en clase. Para muchos autores, entre otros, el mismo Krashen y Balboni⁴, el proceso de adquisición de un idioma es mucho más efectivo que el aprendizaje, ya que a través de la adquisición lo que se adquiere entra a formar parte de los conocimientos y de las competencias del aprendiz, y penetra en su memoria a largo plazo; en cambio, lo que se aprende, atañe a una parte de nuestro cerebro, el hemisferio izquierdo, en el que las competencias tienden a olvidarse porque se basan en la memoria a corto plazo. Es indudable que el concepto de adquisición no se puede estudiar de forma aséptica, sin tener en consideración algunos factores que pueden influir en su efectividad. En este sentido resulta muy importante el concepto de *Critical Period Hypothesis* o periodo crítico, postulado por Lennemberg⁵, según el cual el proceso de adquisición depende de la edad. Cabe señalar a este respecto un interesante ejemplo propuesto por Fabbro (citado por Carli)⁶, en el que el autor compara la adquisición de un idioma a la de un deporte (la traducción es nuestra)

si se quiere formar un jugador de fútbol y luego de baloncesto y hasta la adolescencia solo se le enseña a jugar al fútbol y después al baloncesto, tendremos un jugador de baloncesto que corre como un futbolista y

piensa como un futbolista: nunca será un campeón. Lo mismo pasa con la lengua: quien, en sus primeros años de vida, solo ha hablado una lengua, aplicará las estrategias fonológicas y sintácticas de su primera lengua también en las lenguas aprendidas en un segundo momento.

Dicha afirmación puede tal vez resultar demasiado tajante, pero permite dar una muestra de lo que, en nuestra opinión y según nuestra experiencia, es fundamental en el proceso de aprendizaje de un idioma: cuanto antes se empieza, mejor se aprende.

En varios estudios se ha comparado el estudio de la adquisición de una segunda lengua (de ahora en adelante, L2) con la adquisición de la lengua materna (de ahora en adelante L1), y se ha intentado entender si adquirir una lengua extranjera tiene los mismos rasgos que adquirir una lengua nativa. Efectivamente, si observamos el increíble éxito que se alcanza en la adquisición de una L1 y lo comparáramos con el resultado que se obtiene en la adquisición de una lengua extranjera, la pregunta sería casi natural: «*How is acquisition possible?*» y «*Why is (L2) complete acquisition impossible?*»⁷. Parece obvio que el proceso de adquisición de un idioma por parte de un adulto requiere un esfuerzo importante, que siempre estará “marcado” por la lengua nativa. De hecho, como afirman Aménos, Ahern y Guijarro⁸:

Obviamente, el esfuerzo de procesar enunciados, y especialmente el esfuerzo de interpretar formulaciones indirectas, es mucho mayor en L2 que en L1: aprender a expresarse en una lengua distinta de la propia pasa por reemplazar un instrumento de manejo fácil y automatizado (la L1) por otro distinto (la L2), cuyo conocimiento es, típicamente, parcial e imperfecto, y cuyo acceso tiende a requerir procesos conscientes y voluntarios. Para quien está aprendiendo una L2, el uso de la misma será, en un principio, torpe, limitado y exigirá esfuerzo y concentración; progresivamente, sin embargo, el acceso a la L2 será más rápido y eficaz, y eso hará que el aprendiz pueda movilizar más recursos sin siquiera apercebirse de ello

La adquisición de idiomas por parte de aprendices extranjeros se ha estudiado presentando diferentes hipótesis; en su artículo de 2014, Aménos *et al.* describen las hipótesis propuestas por varios autores en cuanto a la

adquisición, como la *interface hypothesis* o de la interfaz, que hace hincapié en el hecho de que lo más problemático en la adquisición de una L2 por parte de bilingües o casibilingües son los aspectos condicionados por la interfaz del lenguaje con otras capacidades, en particular elementos que requieren la integración entre el conocimiento morfosintáctico y el conocimiento semántico-pragmático. La *interpretability hypothesis* o hipótesis de la interpretabilidad cuestiona si en la adquisición de una L2 por parte de adultos, la Gramática Universal (GU) está activa, y defiende que el aprendiz L2 no puede acceder directamente a las categorías de GU. Por último, la teoría de *re-assembly hypothesis* o de reensamblaje de rasgos, que defiende que el hecho de que un rasgo sintáctico se puede encontrar en la L1 no es garantía de adquisición en la L2. En el proceso de adquisición, además, no se puede olvidar el contexto; como afirman varios autores basándose en la teoría chomskiana⁹, hay que aceptar que para que un proceso de adquisición sea eficaz, requiere de un contacto permanente con la L2 y exige una interacción comunicativa constante y de inmersión, que no se puede limitar a la clase. Balboni¹⁰ aclara los términos que se refieren al idioma no nativo según el contexto en el que se adquiere: lengua extranjera, la que se estudia en una zona en la que se habla solo en la escuela; lengua segunda, la que se puede encontrar también fuera de la escuela (como, por ejemplo, el francés estudiado por un español en Francia); la lengua étnica, que es la lengua de la comunidad de origen de alguien, pero no la lengua materna, aunque está presente entre los inmigrantes; y, finalmente, la lengua franca, que es la lengua que se suele utilizar para facilitar las comunicaciones internacionales, como es hoy en día el inglés.

El filtro afectivo y el período crítico

Entre las cinco hipótesis que propone Krashen a la hora de hablar de adquisición lingüística, nos parece muy interesante para los fines de la enseñanza y del aprendizaje de un idioma, la quinta de sus hipótesis, la de filtro afectivo. Según el autor norteamericano, un aprendiz logra un aprendizaje y una transmisión de sus conocimientos más efectivos si goza de un ambiente relajado, dado que toda la información que se transmite para la adquisición del idioma extranjero pasa por el filtro afectivo, antes de llegar a otros niveles cognitivos. Si el filtro afectivo está activado, la adquisición y la capacidad de

elaborar los conocimientos se interrumpen. Balboni¹¹ compara el filtro afectivo con el interruptor de la luz, en el que un cable eléctrico une los centros de comprensión y los de adquisición; el filtro afectivo es el interruptor, que puede romper el flujo eléctrico, determinando que lo que se comprende se queda en la memoria a corto plazo y no llega a los centros de la adquisición estable y definitiva. Esta metáfora sirve para simplificar un concepto muy complejo, que concierne en realidad cuestiones químicas ligadas a la adrenalina, la cual, en condiciones de serenidad se transforma en noradrenalina, un neurotransmisor que facilita la memorización; en cambio, en condición de estrés o miedo se produce un esteroide que bloquea la transformación de la adrenalina en noradrenalina, interrumpiendo el proceso de memorización. Ros¹² subraya la importancia de utilizar técnicas de enseñanza “relajadas y divertidas” para permitir al alumno poder aprender de una forma más efectiva y sin estrés el idioma extranjero; en cambio Pérez Paredes¹³, considera que cierto grado de ansiedad es beneficioso para la realización de tareas de aprendizaje de una L2.

El filtro afectivo varía según la edad, y parece que son los adultos los que, en cuanto a adquisición lingüística, más dificultad tienen en impedir la presencia de dicho filtro. La edad es uno de los elementos cruciales a la hora de adquirir una lengua extranjera. En este sentido, cobra fundamental importancia la hipótesis del periodo crítico (*Critical Period Hypothesis*, CPH), postulada por Lenneberg¹⁴, según la cual existe una fase que va de los 2 a los 13 años, que es crucial para el aprendizaje de un idioma debido a la terminación de la lateralización hemisférica y de la plasticidad cerebral. Según explica Lenneberg, desde el nacimiento, el hemisferio cerebral derecho, se especializa progresivamente en el lenguaje hasta llegar a la pubertad, cuando todas las funciones lingüísticas se concentran en esa parte del cerebro. Como afirma Fabbro¹⁵, «*in children and adults, the right hemisphere tends to be more involved in verbal communication processes because beginners try to compensate with pragmatic inferences for the lack of implicit linguistic competence in L2*». Lenneberg indica que la falta de plasticidad cerebral que se debe a la interrupción de la lateralización hemisférica, implica las diferencias de adquisición de una lengua entre niños y adultos.

Según su hipótesis, contrastada por algunos¹⁶, una vez pasado este periodo, todo lo que se aprende de un idioma resulta marginal. Estudios más recientes han mitigado en parte esta visión drástica del periodo crítico; parece que lo que más se pierde es la capacidad de una perfecta adquisición fonética.

De hecho, hay autores¹⁷ que sugieren que la “flexibilidad” del cerebro disminuye con la edad y que afecta a la pronunciación de la segunda lengua de forma mayor respecto a la sintaxis o a la semántica, llegando a definirla *phonological fossilization*. Se puede llegar entonces a afirmar que el niño pasa por un periodo crítico fundamental, que influye en la rapidez de su adquisición y en su sensibilidad fonética¹⁸. Scovel¹⁹ afirma que:

In sum, the collective body of evidence strongly implies that nature has endowed us with an innate releasing mechanism – the ability to program complex behavior like language to one hemisphere, so that the other can be free to program other complex tasks; that nurture allows this maturing linguistic system to respond to and learn from a community of language speakers (whether mono-, bi-, or multilingual); and that the timing of this interaction, at least for certain skills (e.g., sounding exactly like a native speaker), is preset by the advent of puberty.

En cuanto a la comparación entre la adquisición de L1 y la de L2, el periodo crítico tiene una importancia diferente. Efectivamente, si pasara este tiempo fundamental, adquirir una L1 sería prácticamente imposible o, en cualquier caso, muy complicado. Por eso, muchos autores hablan de periodo crítico respecto a la adquisición de una L1, y de periodo sensible en cuanto a la adquisición de una L2, ya que «*anyone can learn some aspects of an unfamiliar tongue at any age*»²⁰. Algunos autores afirman que el término periodo crítico, se refiere a lo que se indicaba más arriba, es decir, que la edad limita de forma absoluta la adquisición de una L1. En palabras de Patkowski²¹:

The term “critical period” refers to the notion that the age limitation is absolute in the case of first language acquisition. Theoretically, past the critical period, if no language has been acquired, there can be no learning of human language possible except for the learning of communication strategies dependent upon alternate cognitive mechanisms. The term “sensitive period”, on the other hand, refers to the fact that the age limitation on L2 acquisition is not absolute in the same sense as above. It is indeed possible to acquire a second language after the sensitive period, but it would theoretically not be possible to do so to the extent of attaining native-like proficiency and thus being able to “pass

for native”. In other words, the term “critical period” is employed here in the case of first language acquisition because it is held that absolutely no linguistic proficiency in L1 is possible past the critical point (despite possible development of nonlinguistic systems of communication), while the term “sensitive period” is used in the case of second language acquisition because the limitation is on the ability to acquire complete native like proficiency in L2.

Esto explica por qué algunos niños, que por diversas razones no tuvieron contacto con su L1 hasta la pubertad, no pudieron adquirirla de forma plena después, aunque fueron expuestos constantemente a ella. Mejoraron desde un punto de vista pragmático y léxico, pero experimentaron avances muy limitados en el desarrollo lingüístico. En este sentido son muy interesantes los casos presentados por Curtiss²², quien estudió la situación de dos niñas, Genie y Chelsea, que por diferentes razones no tuvieron un contacto directo con su L1. Mientras que Genie fue desatendida y sufrió abusos de sus padres desde que tenía un año y medio hasta que los servicios sociales la rescataron a los trece, a Chelsea se le diagnosticó erróneamente un retraso mental cuando en realidad era simplemente sorda, algo que descubrieron cuando ella ya tenía 31 años. En ambos casos, las niñas perdieron cualquier contacto con la lengua hasta edad avanzada, saltando por completo todo tipo de interacción durante el periodo crítico; los resultados mostraron que, a pesar de ser sometidas a intensas exposiciones lingüísticas posteriormente, no alcanzaron resultados significativos; mejoraron en la pragmática y en el vocabulario, pero a nivel sintáctico y fonológico no pasaron del nivel de un niño de dos años.

Bilingüismo, code switching y code mixing

Entre los fenómenos más interesantes que determinan el proceso de adquisición de un idioma, se encuentra el de la alternancia de códigos, que abarca los que se conocen con los términos *code switching* y *code mixing* (cambio de código y mezcla de códigos). Se trata de fenómenos muy amplios, que no se podrán describir en todos sus aspectos en este artículo; nos limitaremos a introducir los conceptos y a presentar algunas características generales. Mientras que el cambio de código, en palabras de Maria Vittoria Calvi²³, es

«a typical phenomenon in bilingual discourse, where it is understood as the alternation of more than one language or variety in a speech act, phenomena of contact», la alternancia y la mezcla de códigos «are best studied in contexts of migration, where several forms of bilingualism appear. that is so because those phenomena are not so easy to differentiate, which is even more complex when inter-linguistic affinity favours hybridization, as it happens between Italian and Spanish».

Como se puede implicar de estas palabras, se trata de comportamientos lingüísticos típicos de la adquisición bilingüe. La alternancia de dos códigos se puede definir como el uso de más de una lengua en un acto de habla y como el cambio de una variedad lingüística a otra cuando lo requiere la situación²⁴. Este fenómeno, muy presente en los sujetos bilingües en situaciones de contacto lingüístico, se empezó a estudiar desde varios enfoques (socio-lingüístico, psicológico, lingüístico, pragmático) a partir de los años 70. Es muy conocido el caso del *Espanglish*, un fenómeno lingüístico producto del contacto entre idiomas, que se refiere a una forma de español típico de América y caracterizado por la presencia de préstamos del inglés. Su nombre fue acuñado en 1954 por el periodista portorriqueño Salvador Tío, quien quería de esta forma referirse al deterioro del español de Puerto Rico debido a la presencia de la lengua inglesa.

Sin embargo, estos fenómenos no solo atañen a situaciones de contacto lingüístico, sino que se pueden encontrar en otras realidades. La alternancia es un fenómeno típico de la adquisición bilingüe; por esto, el bilingüismo es un elemento imprescindible para explicar el fenómeno. Appel y Muysken²⁵, afirman que el contacto de lenguas conduce inevitablemente al bilingüismo; distinguen bilingüismo social, que se produce en sociedades en las que se hablan dos o más lenguas, y bilingüismo individual, cuya definición resulta bastante difícil. De hecho, existen posturas extremadamente diferentes en cuanto a su delimitación. Bloomfield²⁶ definía bilingüe una persona que tiene conocimiento nativo de dos lenguas; otros, emplean el concepto de capacidad comunicativa²⁷ para definir que es bilingüe cualquier persona que usa dos lenguas; incluso hay autores²⁸ que definen bilingüe una persona que habla una lengua nativa y tiene conocimiento básico de una segunda, o que, además de las habilidades en su primera lengua, posee algunas en otra lengua²⁹. En nuestra opinión, un aprendiz difícilmente podrá considerarse bilingüe, ya que por muy bien que pueda hablar un idioma extranjero, siempre le faltará

esa capacidad que tiene el nativo de expresarse de forma natural y emplear las estructuras adecuadas en el ámbito adecuado. Claro, se puede alcanzar un nivel próximo al de un nativo, y entonces llegar a tener una capacidad comunicativa bilingüe, pero siempre habrá algo que impide un conocimiento completo del idioma. En este sentido, el papel de la familia en la educación bilingüe, sobre todo cuando el contexto es monolingüe, es fundamental, tanto que, como afirman Juan-Garau y Pérez-Vidal³⁰,

Some parents start using the minority language less and less until it is ultimately abandoned, in which case children quickly lose whatever knowledge of the language they had gained. Other parents, nevertheless, show a stronger determination to continue to use the minority language. In the latter case, two situations may arise. On the one hand, children may acquire a good understanding of the language, although they may never begin to use it productively. These children become what is known as RECEPTIVE OR PASSIVE BILINGUALS. The active use of the minority language may be discouraged by the child's awareness that the parent understands or even speaks the stronger language, especially if the one person-one language policy is not adhered to consistently. On the other hand, productive bilingualism may be achieved with varying degrees of balance.

Sea como sea, siempre ha existido cierta desconfianza hacia el bilingüismo, sobre todo por parte de monolingües; muchos consideran que el bilingüismo presupone un conocimiento limitado de ambas lenguas; hasta se ha llegado a definir semilingües a los sujetos bilingües, porque no tendrían el mismo nivel que un monolingüe en ninguna de las dos lenguas, y tendrían una capacidad limitada en ambas. Algunos autores, como Gugenberger³¹ llegan a definir “postura hibridista” la que mantienen esos puristas que condenan la influencia de otras lenguas en un sistema lingüístico, porque la consideran una contaminación o incluso un defecto de la lengua. Es verdad que existen pruebas que muestran que el bilingüe puede no alcanzar los mismos niveles de competencias que un hablante monolingüe, y es opinión difundida que los bilingües tienden a hablar dos idiomas peor que los monolingües. También es cierto que en muchos casos el bilingüe, en particular el niño, tiene una lengua que domina respecto a la otra. Sin embargo, en nuestra opinión, el considerar el

bilingüismo algo negativo representa una visión muy limitada de la cuestión, una manera de justificar la escasa propensión de muchos a entrar en contacto y vivir plenamente otra lengua y cultura. Porque de esto se trata: aprender un nuevo idioma no solo concierne su adquisición, sino también el conocimiento de una nueva sociedad y manera de vivir. No se puede ver como negativo el dominar dos idiomas, ya que esto implica la capacidad de una persona de salir de su propio mundo para entrar y abrazar el de otro. Además, la visión negativa del bilingüismo choca con lo que se ha estudiado y se sabe hoy sobre este aspecto. Algunos autores, como Pérez Vidal³², afirman que el bilingüismo conlleva ventajas importantes, entre otras *«advantages of bilingualism over monolingualism can be summarized as follows: fewer errors, greater attention to form than in monolingualism and greater metalinguistic consciousness»*. Hamers and Blanc³³ afirman que hay campos en los que los bilingües superan a los monolingües a nivel cognitivo: *«domains in which bilinguals outperform monolinguals cognitively: verbal and non-verbal intelligence, reconstruction of perceptual situations, creative thinking, verbal transformation and symbol substitution, and semantic relations»*. Asimismo, el hecho de que los niños bilingües tiendan a centrarse en aspectos más formales del idioma, hace que adquieran rápidamente ciertas construcciones gramaticales e incluso que cometan menos errores que sus colegas monolingües. En un estudio que llevamos a cabo hace algunos años, en el que se analizó el crecimiento lingüístico de dos niños italianos de 7 y 4 años que vivían en España, se pudo confirmar esta teoría; efectivamente, los niños cometían pocos errores formales; sobre todo la niña de 7 años, cuando hablaba en español, usaba de forma natural ciertas estructuras lingüísticas que diferían de las de su idioma nativo. Balboni³⁴ habla de “bilingüidad”, que se distingue del bilingüismo en tanto que mientras que este último concepto es un dato social, el primero es una condición personal, que se refiere a las personas que han conseguido alcanzar una personalidad bilingüe, o sea, capaces de englobar las lenguas que conocen en su visión del mundo, porque siempre están presentes en su mente. Es una manera de decir que el nuevo idioma no se añade al otro, sino que entra a integrarse al que ya se posee, tanto a nivel formal, como social.

En este sentido, se puede profundizar el concepto de cambio de código, que se ha introducido al comienzo de este apartado, y también abarca la mezcla de códigos. ¿Por qué se produce el cambio de código cuando un bilingüe, y más un niño bilingüe, domina dos idiomas? El cambio de código representa

un elemento no solo lingüístico, sino también social, ya que en muchos casos se trata de una estrategia conversacional que tiene como objetivo marcar una distinción en una conversación. Vinagre Larenjeira³⁵, distingue tres tipos de alternancia:

- 1) *Etiqueta*, es decir, interjecciones, muletillas, fórmulas sociales o exclamaciones que representan constituyentes libres porque están desconectados sintácticamente. No exige un conocimiento gramatical amplio de ambas lenguas.
- 2) *Interoracional*, cuando un hablante alterna oraciones en una lengua y otra, algo que puede deberse a que los mensajes se dirigen a interlocutores diferentes o porque el hablante se encuentra más cómodo en un idioma respecto del otro. Este tipo de alternancia presupone un conocimiento gramatical más amplio por parte del hablante.
- 3) *Intraoracional*, cuando la alternancia se produce dentro de la misma oración y se produce la llamada mezcla de códigos (*code mixing*). En este caso, el dominio y conocimiento gramatical de ambas lenguas es mucho más amplio, ya que presupone la capacidad del hablante de cambiar código cuando la situación lo requiere.

Siempre refiriéndonos al estudio llevado a cabo sobre los dos niños de 7 y 4 años, se pudo notar lo que sucede en situaciones familiares en las que se produce el contacto entre más de un idioma. En un caso como ese, el cambio de código dependía mucho, entre otras cosas, de la exposición al idioma, del ambiente, de la lengua que se hablaba en la sociedad. Pero, generalmente, a nivel práctico, el cambio de código se produce cuando un miembro de la familia está expuesto a dos idiomas, uno que se habla en familia y el otro fuera de la misma, aunque en muchos casos exista la posibilidad de que uno de los dos padres hable el idioma del país donde la familia vive. ¿De dónde nace el cambio de código? Si nos fijáramos en lo que pasa con los niños, es indicativo lo que afirma Katja Cantone³⁶, quien considera el cambio de código como una prueba de que los dos idiomas se aprenden según un único sistema: “*Code switching has to be interpreted as an evidence for confusion in the bilingual’s language acquisition, in the sense that the two languages are not acquired separately, but start out as a single system*”. Mantener el bilingüismo en familia puede resultar muy complicado, porque en muchos casos los únicos

que proporcionan uno de los dos idiomas son los padres, quienes, frente a una sociedad que habla otro idioma se enfrentan a un reto complicado. Pérez Vidal³⁷ afirma que:

Yet establishing productive bilingualism in the home, once decided upon by the family, may still prove a difficult task for parents who are living in a community which predominantly speaks a language other than their own, and who may, in addition, be the main or only providers of input and interaction in the minority language. Indeed, cases abound which prove that simple exposure to more than one language in the home, even if it follows a consistent pattern, does not necessarily guarantee productive bilingualism.

En cuanto a la mezcla de códigos, no se trata de una confusión entre idiomas o de una incapacidad por parte del aprendiz a separarlos. Se trata más bien de una posible consecuencia del dominio de una lengua respecto a la otra, o simplemente de la incapacidad de distinguir reglas pragmáticas; en este caso es sin duda la edad del sujeto la que marca la diferencia, ya que es probable que un adulto sepa distinguir los dos idiomas y usarlos según la situación pragmática requerida, mientras que un niño tenderá a mezclar porque no sabe distinguir o no se da cuenta de que el interlocutor no habla su mismo idioma. En este caso es el interlocutor el que llevará al niño a elegir un idioma respecto al otro. Claro, la posibilidad de no mezclar depende del grado de adquisición lingüística. En este sentido es interesante lo que sugiere Pérez Vidal³⁸, quien afirma que «*As for the causes of mixes, there are two conditions under which a child would not mix: 1) if the child has the equivalencies for all words needed in the context of each language, and 2) if the child chooses the correct language to be used in each of the two pragmatic contexts*».

Análisis de errores: la interlengua y la importancia de los errores en el proceso de aprendizaje

Como bien ha expresado Galindo Merino³⁹, a la hora de adquirir una segunda lengua, nunca se parte de cero, ya que los conocimientos previos que

proceden de nuestra L1, condicionan el proceso de aprendizaje de una nueva lengua. Quien ha aprendido un idioma extranjero sabe que es normal transferir conceptos presentes en su propia lengua a la nueva lengua, algo que lleva a introducir rasgos del idioma materno en su propia interlengua. El concepto de *interlengua* es fundamental en el proceso de adquisición de un idioma; el término fue acuñado por Selinker⁴⁰ para expresar que, en el proceso de aprendizaje de una lengua extranjera, un estudiante pasa por diferentes estadios, según el nivel de adquisición; tales estadios representan la interlengua de un aprendiz que, entre otras, tiene la peculiaridad de ser propia de cada individuo, tener reglas propias, ser sistemática, pero a la vez variable y estar constantemente en evolución. Antes de ser expresado por Selinker en el ámbito del proceso de aprendizaje de idiomas, el concepto de interlengua había sido elaborado por otros autores⁴¹ para dar alas a un nuevo movimiento, el del Análisis de Errores, que introdujo una moderna visión del concepto de error. En este marco se considera que el proceso de aprendizaje de un idioma ya no depende solo de la influencia de la L1, como habían afirmado los defensores del Análisis Contrastivo⁴², sino también, como hemos visto anteriormente, de otros factores, como el contexto, la edad o la motivación. En este sentido es muy interesante lo que ha aportado la pragmática⁴³, gracias a autores como Austin, Searle o, más recientemente, Grice, en el estudio de las lenguas, ya que permitió introducir el concepto de *competencia comunicativa*⁴⁴: lo que un extranjero expresa, no solo es un concepto lingüístico, sino una convención social. Así, lo que del no nativo parecía raro o maleducado, se empezó a ver como parte de la inadaptación a la nueva cultura, aun fuertemente condicionada por la propia y por *transferencias pragmáticas*, es decir, técnicas de comunicación de una L1 trasladadas a una L2.

Como se ha dicho anteriormente, los partidarios de la gramática contrastiva solían considerar el error como un elemento a extirpar; Lee⁴⁵, llegó a afirmar que «la primera causa, e incluso la única, de las dificultades y de los errores en el aprendizaje de una lengua extranjera, es la interferencia de la lengua materna del aprendiz». Hoy en día este tipo de visión casi ha desaparecido por completo, sobre todo porque se ha empezado a considerar el error como parte de un proceso de aprendizaje, ya no un elemento a extirpar (aunque sigue existiendo una tentación “reparadora” por parte del profesor). Como sugiere Pastor Cesteros⁴⁶,

El llamado análisis de errores, que surge alrededor de finales de los años sesenta, está inspirado en la teoría chomskiana de adquisición de la lengua materna. Propone, en esencia, con el fin de mejorar el aprendizaje, estudiar los errores que comete el aprendiz al utilizar la segunda lengua, partiendo de la base de que es normal que los cometa, pues ése no es sino el modo en que se aprende.

Analizar los errores que se cometen a la hora de aprender un idioma, permite observar el proceso de aprendizaje de un individuo. Por esta razón el error no va demonizado, ya que representa un elemento fundamental para entender cómo un sujeto está elaborando el nuevo idioma. Como observa Sonsoles Fernández López⁴⁷, los errores son la muestra de un proceso que tiene elementos constantes que permiten conocer el momento en que se encuentra ese mismo proceso. Efectivamente, hay una serie de elementos que se repiten, de tal forma que se puede casi prever cómo evolucionará el proceso de aprendizaje. Es evidente que, como ya hemos indicado precedentemente (§1.3, 1.4), hay que tener en cuenta varios aspectos a la hora de evaluar el proceso de crecimiento lingüístico de un individuo, sobre todo considerando que cada aprendiz es diferente y tendrá un proceso distinto respecto a los demás. Sin embargo, se puede indicar un camino común para todos y, en este sentido, cabe repetir que el error es un paso obligatorio para comprender el proceso de aprendizaje de un individuo, un elemento que nos indica en qué estadio, o interlengua se encuentra el aprendiz.

Pero, ¿qué es un error? En términos generales se puede decir que se trata de una transgresión de la norma, que ocurre de forma involuntaria; dicha norma representa el conjunto de reglas establecido por una comunidad, que define lo que se tiene que elegir entre los usos de una lengua. En realidad, el error representa una estrategia de aprendizaje; se ha observado que dicha estrategia tiene ciertas tendencias que dependen del estado en el que se encuentra el aprendiz (estadios iniciales, intermedios y avanzados). Así, por ejemplo, se suele pasar de un estadio en el que se sintetiza lo que se quiere comunicar, o bien se reducen las marcas con menos carga semántica o incluso se llega a abandonar la comunicación, hasta llegar a estadios mucho más avanzados en los que, en último análisis, se termina por tener la capacidad de autocorregirse frente a errores fosilizados.

Conclusiones

A través del presente trabajo se ha intentado analizar la manera en que un idioma se adquiere y se aprende. Partiendo de la diferencia entre adquisición y aprendizaje y pasando por los factores que influyen en tales procesos, se ha intentado recordar conceptos fundamentales en el estudio del aprendizaje de un idioma, como filtro afectivo, bilingüismo, *code switching* y *code mixing*, interlengua y análisis de errores. El objetivo final era intentar proporcionar una referencia provechosa para profesores, aprendices, investigadores, lingüistas y para todos los interesados en llevar a cabo un estudio sobre un tema atractivo y de fundamental importancia en el proceso de adquisición de metodologías didácticas. A la vez, creemos que el presente artículo puede representar un primer paso para profundizar no solo en los estudios sobre el proceso de adquisición y aprendizaje de una L2, sino también en lo que concierne la adquisición de la primera lengua, sobre todo en los niños. El elemento que emerge con fuerza en el proceso de aprendizaje de una L1 es el papel que juega la edad, ya que se ha demostrado que niños en proceso de crecimiento que no habían sido expuestos a la L1, perdieron su capacidad de adquirirla y utilizarla; al hilo de esta consideración, podemos afirmar que la edad resulta un elemento muy importante también en el proceso de adquisición de una L2, porque se ha evidenciado como algunos aspectos de la adquisición se pierden cuando se comienza tarde a aprenderla. Esta consideración nos lleva a afirmar que la edad tal vez sea el aspecto más importante en el proceso de adquisición, hasta el punto que podemos concluir remarcando lo que se ha dicho más arriba respecto al aprendizaje de un idioma: cuanto antes se empieza, mejor se aprende.

Notas

¹ S. KRASHEN, *Second Language Acquisition and Second Language Learning*, Oxford, Pergamon Press, 1981.

² R. W. SCHMIDT, «The role of consciousness in second language learning I», en *Applied linguistics*, 11(2), 1990, pp. 129-158; M. ZAFAR, «Monitoring the 'monitor': A critique of Krashen's five hypotheses», en *Dhaka University Journal of Linguistics*, 2(4), 2009, pp. 139-146.

³ L. SELINKER, *La interlengua*, Visor, 1992, pp. 79-101.

⁴ S. KRASHEN, «Comprehensible output?», en *System*, 26(2), 1998, 175-182; P.E. BALBONI, *Le sfide di Babele, insegnare le lingue nelle società complesse*, UTET diffusione Srl, 2002.

⁵ E.H. LENNEBERG, *Fundamentos biológicos del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

⁶ A. CARLI *et al.* (coord.), *Amant alterna Camenae*, Udine, Edizioni dell'Orso, 2001.

⁷ H. ZHAOHONG, *Fossilization in Adult Second Language Acquisition*, Buffalo, Multilingual Matters Ltd, 2004.

⁸ P. AMENÓS, A. AHERN, P. GUIJARRO, «Gramática y pragmática en la adquisición de ELE: la alternancia modal en las estructuras condicionales», en J. González Cobas, A. Serradillo, M^a A. Alonso, J. Pazó, J. García González (Eds.), ¿Qué necesitamos en el aula de ELE?: reflexiones en torno a *la teoría y la práctica* (2014, pp. 17-56). Recuperado de, <http://www.mecd.gob.es>

⁹ S.H. BUITRAGO, J.F. RAMÍREZ, J. F. RÍOS, «Interferencia lingüística en el aprendizaje simultáneo de varias lenguas extranjeras», en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 2 (9), 2011, pp. 721-737.

¹⁰ P.E. BALBONI, *op. cit.*, 2002, pp 58-60.

¹¹ *Ibid.*, pp 35-36.

¹² M. T. S. ROS, «La reducción de la ansiedad en el aprendizaje de una lengua extranjera en la enseñanza superior: el uso de canciones», en *Interlingüística*, (16), 2005, pp. 1029-1039. Disponible en línea.

¹³ P.F. PÉREZ PAREDES, *Actividades comunicativas y su relación con la generación de ansiedad en estudiantes de inglés como lengua extranjera*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

¹⁴ E.H. LENNEBERG, *op. cit.*, 1967.

¹⁵ F. FABBRO, «The bilingual brain: Cerebral representation of languages», en *Brain and language* 2001, 79(2), 211-222. Online.

¹⁶ M. NIKOLOV, «The critical period hypothesis reconsidered: successful adult learners of Hungarian and English», en *IRAL-International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 38(2), 2000, 109-124. Disponible en: <https://www.degruyter.com/view/j/iral.2000.38.issue2/iral.2000.38.2.109/iral.2000.38.2.109.xml>

¹⁷ J.R. T. ÁGUILA, «El mito del período crítico para el aprendizaje de la pronunciación de un idioma extranjero», en *Phonica*, 1, 2005, disponible en: http://www.publicacions.ub.es/revistes/phonica1/PDF/articulo_06.pdf?

¹⁸ D. SINGLETON, *Language Requisition: The Age Factor*, Clevedon, Avon: Multilingual Matters. 1989.

¹⁹ T. SCOVEL, *A Time to Speak: A Psycholinguistic Inquiry into the Critical Period for Human Speech*, New York, Newbury House/Harper and Row, 1988.

²⁰ S. C. OYAMA, A sensitive period for the acquisition of a nonnative phonological system, en *Journal of Psycholinguistic Research* 5 (3), 1976.

²¹ M. PATKOWSKI, «The sensitive period for the acquisition of syntax in a second language», en *Language Learning* 30, 1980.

²² H. ZHAOHONG, *op. cit.*, 2004.

²³ M.V. CALVI, «Cambio de código y conciencia bilingüe en entrevistas a inmigrantes hispanoamericanos en Italia», en *Revista Iberoamericana de Lingüística*, 10, 2015.

²⁴ M. VINAGRE LARANJERA, *El cambio de código en la conversación bilingüe: la alternancia de lenguas*, Madrid, Arco/Libros S.L, Cuadernos de Lengua Española, 2005.

²⁵ R. APPEL, M. PIETER, *Bilingüismo y contacto de lenguas*, Barcelona, Ariel Lingüística, 1996.

²⁶ L. BLOOMFIELD, *Language*, New York, Holt, 1933.

²⁷ F. GROSJEAN, *Studying Bilinguals*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

²⁸ E. HAUGEN, *The Norwegian language in America: A study in Bilingual Behaviour*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1953.

²⁹ J. T. MACNAMARA, «How can one measure the extent of a person's bilingual proficiency?», en L. KELLY (Ed.), *Description and measurement of bilingualism*. Toronto, Ontario, Canada: University of Toronto Press, 1969, pp. 80-119.

³⁰ C. PÉREZ VIDAL, «Family multilingualism and multilingual education», en *Age in L2 acquisition and teaching*, 2006, (pp. 133-135).

³¹ E. GUGENBERGER, «El castellano y las lenguas regionales en España: Bilingüismo e hibridación», en M. DOPPELBAUER, P. CICHON (eds.), *La España multilingüe*, pp. 31-52, Vienna, Praesens Verlag, 2008, disponible online.

³² C. PÉREZ VIDAL, *op. cit.*, 2006.

³³ *Ibid*, p. 133.

³⁴ P.E. BALBONI, *op. cit.*, 2002, pp 160-162

³⁵ M. VINAGRE LARANJERA, *op. cit.*, 2005. p. 28.

³⁶ K.F. CANTONE, *Code-switching in Bilingual Children*, Dodrecht, Springer, 2007.

³⁷ *Ibid*, p. 133.

³⁸ C. PÉREZ VIDAL, *op. cit.*, p. 142.

³⁹ M^a M. GALINDO MERINO, «La incorporación del nivel pragmático a la investigación sobre los procesos de transferencia en la adquisición de segundas lenguas»,

en *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, nº 19, 2005a, pp. 137-155.

⁴⁰ L. SELINKER, *op. cit.*, 1992.

⁴¹ S. P. CORDER, «The significance of learners' errors», en J. C. RICHARDS, (ed) (1974), *Error analysis, Perspectives on Second Language Acquisition*, London and New York, Longman, 1967.

ID., «Idiosyncratic dialects and error analysis», en J. C. RICHARDS (ed) (1974, *Error analysis, Perspectives on Second Language Acquisition*, London and New York, Longman, 1971.

⁴² W. LEE, «Thoughts on contrastive linguistics in the context of language teaching», en ATATIS (ed.), *Contrastive Linguistics and its Pedagogical Implications*, Georgetown, Univ. Washington, 1968.

⁴³ M^a V. ESCANDELL VIDAL, *Introducción a la pragmática*. Barcelona, Ariel, 1996.

⁴⁴ D. H. HYMES, *Acerca de la competencia comunicativa*, Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras, 1971.

⁴⁵ W. LEE, *op. cit.*, 1968.

⁴⁶ S. PASTOR CESTEROS, *Aprendizaje de segundas lenguas, lingüística aplicada a la enseñanza de idiomas*, Alicante, publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004.

⁴⁷ S. FERNÁNDEZ LÓPEZ, *Errores e interlengua en el aprendizaje del español como lengua extranjera*, Didáctica n. 7, 203-2016, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1995.

Marco Cromeni

Espressioni di religiosità e superstizione nei racconti intercalati nel *Don Segundo Sombra* di Ricardo Güiraldes

«La Pampa debía sufrir por ese lado y...
¡Dios ampare las osamentas!» (r. 23, p. 110)¹.

Nel metaromanzo *Don Segundo Sombra*, rispettivamente ai capitoli XII, XV e XXI, sono presenti tre narrazioni molto significative che indubbiamente hanno a che fare con il mondo del soprannaturale:

-O nos vamos a dormir — decía — o Don Segundo nos hace una relación de ésas que él sabe: con brujas, aparecidos y más embrollos que negocio'e turco. [...] Y si no quiere contar ése, cuéntenos el de la pardita Aniceta, que se casó con el diablo pa verle la cola (rr. 12-14; 21-22, p. 79);

costruite secondo la logica degli *exempla* medievali, da queste storie il protagonista ricava degli insegnamenti dal sapore moraleggiante, a volte con tono amichevole, che in talune circostanze gli suggeriscono un consiglio, oppure che sono delle vere e proprie raccomandazioni, grazie alle quali il *resero* mette in atto le condotte consone ai valori di cui un gaucho è portatore. Dopotutto, attraverso questi *relatos menores*, il narratore vuole illustrare delle conclusioni etiche che sono funzionali all'economia del romanzo, giacché preparano il terreno agli avvenimenti oppure li chiariscono: «se injertan en concreto para dar una lección que viene bien para aludir, en clave de fábula, a una situación o a un conflicto»².

La prima, *El paisano y el Diablo*, -inserita proprio quando Don Segundo si riafferma come maestro e guida nel viaggio iniziatico di Fabio-, di ambientazione americana, racconta la storia del giovane indio Dolores,

[...] un paisanito enamorado y de las diferencias que tuvo con un hijo'el Diablo (rr. 13-14, p. 80);

nella seconda, *El rancho embrujado*, il giovane gaucho Fabio narra la terrorizzante esperienza vissuta durante una sosta presso il sinistro *rancho* di Don Sixto:

Tenía un hijito embrujado que le querían llevar los diablos (rr. 3-4, p. 107);

l'ultima, *El Herrero y el Diablo*, è invece un racconto dal sapore biblico, dove a cavallo tra la vita terrena e quella oltreumana, in una sorta di panteon allargato, compaiono *Nuestro Señor Jesucristo y sus Apóstoles* (rr. 13-14, p. 167):

En estos viajes, lo llevaba de asistente a San Pedro, al que lo quería mucho por creyente y servicial (rr. 22-24, p. 167),

e le schiere infernali governate dal medesimo Diavolo:

A todo esto, los diablos en el Infierno le habían conta'o a Lucifer lo sucedido [...] (rr. 7-9, p. 173).

Nella lotta di Dolores contro le forze del male, l'incantesimo fatto al figlio del diavolo,

«[...] dicen que una mujer, conocida en los pagos por su mala vida y sus brujerías, entró en tratos con el Diablo y de estos tratos nació un hijo. Vino al mundo este bicho sin pellejo y cuentan que era tan fiero, que las mismas lechuzas apagaban los ojos de miedo'e quedar bizcas» (rr. 28-33, p. 82),

è il motore della vicenda: l'essere infernale, presso il capezzale della strega che l'aveva generato,

la querida'el Diablo; la querida de Añang (rr. 4-5; 19-20, p. 83),

fa un'ultima richiesta:

Vea, mamá, yo soy fuerte y sé como desenredarme en la vida, pero usted me ha parido tan fiero que mi propio padre y nunca podré crecer, por falta'e cuero en que estirarme, de suerte que ninguna mujer quedará tener amores conmigo. Yo le pido, pues, ya que tan poco me ha agraciado, que me dé un gualicho pa podérmelas conseguir. [...] -Cuando desies alguna mujer, te arrancás siete pelos de la cabeza, los tiráh'al aire y lo llamáh'a tu padre diciendo estas palabras (aquí se secretiaron tan bajito, que ni en el aire quedaron señas de lo dicho). Poco a poco vah'a sentir que no tenés ya traza 'e gente, sino de flamenco. Entonces te voláh'en frente'e la prenda y le decís estas otras palabras (aquí güelta los secreteos) (rr. 37-3; 7-13, pp. 82-83).

In lingua pampa con il termine 'gualichu' si designa lo spirito del Male, un diavolo o un genio malefico, causa di ogni nefandezza, disgrazia e malattia, la cui manifestazione deve essere scacciata con ogni mezzo: «se arman de todas sus armas, hierros, lanzas, bolas, macanas y cuanto encuentran, montan a caballo, y, prorrumpiendo en gritos desaforados, arremeten contra el invisible enemigo dando con furia al aire tajos, bolas, estocadas, golpes, y puñetazos»⁴. Presso la popolazione creola, il 'gualicho' è passato a designare concretamente il feticcio⁵ utilizzato per provocare il danno fisico o amoroso⁶, «Otras veces se proporciona a través de medios y métodos realmente repugnantes»⁷. Attraverso la trasformazione del figlio di Añang in uno splendido fenicottero -tema «del ogro que mata hombres y rapta mujeres»⁸, ricorrente in molte tradizioni orali e letterarie-, senza distanziarsi troppo, Güiraldes ripropone una versione più poetica della leggenda guaraní del Pombero, divinità minore preposta alla salvaguardia della natura: l'essere favoloso, derivante a sua volta dall'evoluzione di Yasy-Yateré, «roba a los niños [...] Y no falta también quien asegura que no sólo roba a las criaturas sino también a las muchachas bonitas, las que son a su vez abandonadas, y el hijo que nace de esta unión, con el tiempo

será el Yasy-Yateré. Per Ambrosetti, la prerogativa di *raptor*, l'elemento che ricorre in tutte le versioni della leggenda del Pombero, gli è stata addossata per giustificare le numerose sparizioni di minori, così come l'attribuzione delle misteriose gravidanze di numerose ragazze»⁹, e da un'ulteriore probabile evoluzione di questi nel mito de' El Curupí, «un individuo zoomorfo [...] che condivide con il Pombero e Yasy-Yateré sia l'abitudine di aggirarsi all'ora della siesta sia lo stigma di *acosador*, visto che insidia le donne che si avventurano nel bosco»¹⁰. L'elemento distintivo, rispetto al racconto del figlio del diavolo, attiene alla connotazione sessuale, che proprio in quest'ultimo è marginale, mentre l'attenzione è tutta posta sul prodigio diabolico della trasformazione della creatura mostruosa nello splendido volatile.

Al tempo della Conquista il numero delle superstizioni presenti nelle tradizioni popolari degli indigeni americani era cospicuo e certamente non inferiore a quello proprio del bagaglio culturale spagnolo, per di più molte malie avevano forti tratti comuni sia nell'essenza sia nel fine; nel famoso *conjuro* pronunciato da Celestina nell'omonima opera si fa menzione di un volatile notturno, utilizzato per confezionare un legamento amoroso che fa innamorare Melibea,

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal [...] Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerças destas vermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave [...]»¹¹,

analogamente, Dolores prepara con le piume e il cuore del *caburé* un talismano necessario per recuperare l'amata Consuelo:¹²

En esa isla tenés que matar un caburé [...] le sacáh'el corazón y lo echah'adentro del frasco de agua, que es bendita,¹³ y también le arrancá'al bicho tres plumas de la cola pa hacer un manojo que te colgáh'en el pescuezo [...] porque el corazón del caburé, con ser tan chiquito, está lleno de brujerías y de ciencia (rr. 13-18; 20-21, p. 84).

Se per gli europei l'espressione del potere evocato dalle Tenebre coincide con uno degli animali diabolici per eccellenza, il pipistrello, presso la tradizione sciamanica del popolo guaraní essa si identifica in un uccello. Nel racconto di Dolores non sfugge la commistione tra la simbologia cristiana dell'acqua benedetta -ritualità della purificazione-¹⁴ e i culti celebrati dalle popolazioni

preispaniche: si tratta infatti di un eclatante caso di sincretismo¹⁵ religioso, che trova la sua più autentica manifestazione presso le popolazioni creole, «El paisano, u hombre de campo, en punto a religión vive ayuno de toda doctrina. Pero guarda en su alma, aunque enturbiado con supersticiones diversas, un espíritu de religiosidad que le dispone a recibir con fruto la simiente del Evangelio. La población mestiza, que forma la masa de la población del Río de la Plata, cuyos antepasados fueron adoctrinados por los jesuitas, es la más apta para ello. Concurrió a formarla, en las regiones bañadas por las vertientes de los ríos Paraguay, Paraná y Uruguay, la raza guaraní»¹⁶. Al *caburé*¹⁷, «[...] Sesos y plumas del caburey, mezclados con bermellón, se utilizan en Corrientes y Misiones para ‘convencer’ a las chinas»¹⁸, le popolazioni autotone attribuiscono le caratteristiche di un potente amuleto, *payé*, infatti nel piumaggio dell’animale vive una mosca parassita, *mberú*, che ha la facoltà di piegare al volere dell’uomo che la porti con sé la volontà di qualsiasi donna. La lavorazione del talismano non è di facile preparazione, poiché prevede che nella notte tra Giovedì e Venerdì Santo, l’insetto venga trasportato in un bosco dove non si oda il canto del gallo, quindi alla luce di due candele sia vegliato tutta la notte. La riuscita dipende dal non lasciarsi intimorire dai rugiti delle fiere infernali che si scatenano, accompagnati dai fragorosi tremori della terra fino alle prime luci dell’alba.¹⁹

Un altro *topos* presente nel racconto di Dolores riguarda l’ambientazione naturale della narrazione magica,

Allí vah’a encontrar un bote; te meth’en él y remás pa el medio del agua.
 Cuando sintás que hah’entrao en un remanse, levantás los remos. El
 remolino te va hacer dar unas güeltas, pa largarte en una corriente que
 tira en una dirección de las islas del encanto (rr. 8-12, p. 84),

la conformazione paesaggistica americana si presta infatti, alla stregua di molte altre descrizioni della letteratura universale, a essere lo scenario ideale per le suggestioni dal sapore arcano che evoca, «El paraíso Terrenal o Tierra de Bienaventurados, tanto en la tradición oriental como en la grecolatina, solía estar en paisaje submarino, en el seno de la montaña o, como aquí en unas islas lejanas [...]»²⁰, l’abbondanza di anfratti naturali, divenuti delle grotte incantate, di boschi intessuti dalla fitta vegetazione spontanea, appena rischiarati dalla luce del sole,

Y ya entró en una arboleda macuca, que no dejaba pasar ni un rayito de la noche estrellada. Como había muchas malezas y raíces del aire, comenzó a enredarse hasta que quedó como pialao (rr.1-4; p. 85),

di campagne deserte solcate da rivi d'acqua,

Dice el caso que a orillas del Paraná, donde hay más remansos que cuevas en una vizcachera [...] (rr. 16-17, p. 80),

e popolate di animali silvestri,

Como en el suelo es peligroso dormir en esos pagos de tigres y yararases, eligió la más fuerte de las raíces que encontró a mano y subió p'arriba arañándose en las ramas [...] (rr. 8-11, p. 85),

sono per l'uomo indigeno/creolo la rappresentazione delle forze della natura che concorrono al mistero.²¹ Tuttavia, il forte senso di religiosità di cui l'intero racconto è pervaso si evince dalla menzione, più o meno esplicita di Dio,

La paisanita empezó a crecer y, cuando llegó al altor que Dios le había dao endenantes [...] (rr. 12-13, p. 88),

dalla richiesta di protezione e/o d'intercessione dell'Onnipotente,

-Nómbrese a Dios (r. 1, p. 87),

dal richiamo alle pratiche religiose di un cattolicesimo intriso di superstizione,

[...] se arrancó el manojito de plumas que traiba colgao al pescuezo, las rocío de agua bendita y le dibujó a su prenda una cruz en la frente (rr. 9-11, p. 88),

e, in ultimo, dal ricorso a suggestivi scongiuri²², efficaci per esorcizzare il Male,

«-¡Cruz diablo! -» (r. 24, p. 81).

Neppure la gauchesca di Miguel Hernández, *Martín Fierro*²³, è aliena dalle invocazioni ai Santi,

«[...] como a perro cimarrón
me rodiaron entre tantos;
yo me encomendé a los santos
y eché mano a mi facón» (IX, 1539-1542, p. 60),

e alla Vergine Maria²⁴,

«[...] y yo le dije: 'Si me salva
la Virgen en este apuro,
en adelante le juro
ser más güeno que una malva'» (IX, 1587-1590, p. 61),

proprio perché nell'animo degli uomini rioplatensi c'è la consapevolezza che «Al elevar su mano para bendecir tienen conciencia de que ejercen una función divina, y los hijos veneran, en el padre que bendice, a Dios, que desde los cielos ratifica lo hecho. [...] En el último trance de la vida y en los peligros no deja el paisano de encomendarse a Dios y de invocar la protección de la Virgen o de algún santo de su particular devoción»²⁵.

Al capitolo XV, la cupa descrizione del paesaggio è anticipatrice dell'amara vicenda che vedrà come spettatore il giovane gaucho, durante la sua permanenza nella tenuta di Don Sixto:

¡Qué estancia ni qué misa! Ya podíamos mirar para todos lados sin divisar más que una tierra baya y flaca, como azonzada por la fiebre. [...] ¡Bien haiga el puesto! Desde lejos lo vimos blanquear como un huesito en la llanura amarilla. A un lado tenía un álamo, más pelado que paja de escoba, al otro tres palos blancos en forma de palenque. La tierra del patio, desapareja y cascaruda [...]. Bendito sea si me importaba algo de los detalles de aquella estancia, que parecía como tirada en el olvido, sin poblaciones dignas de cristianos, sin alegría, sin gracia de Dios (rr. 1-3; 11-15; 27-30, p. 106).

L'ambientazione sinistra del luogo è foriera per Fabio di foschi presentimenti; il realismo sanguigno dello stile, asciutto, già conforma nella mente del lettore una nuova visione della Pampa, una landa desolata, inospitale, priva della vitalità che sino a quel momento l'aveva caratterizzata,

-¡Campo fiero y desamparao! [...] Íbamos por un pajal descolorido y duro que los caballos husmeaban despreciativamente, con algo de alarma. También yo sentía un presagio de hostilidad. [...] El barro negro que rodeaba el agua parecía como picado de viruelas [...] Unos pocos cangrejos paseaban de perfil, como huyendo de un peligro. Me pareció que el suelo debía sufrir como animal embichado (rr. 18-21; 3-4; 6-7 p. 108; 109),

in cui l'idea della morte e dei suoi fantasmi s'insinuano da principio come un presagio, per via degli insoliti ornamenti posti sui pilastri della recinzione della estancia,

-Hace más de cincuenta años -explicó Don Sixto- que la ballena²⁶, tal vez extraviada, vino a morir en estas costas. El patrón se hizo llevar el güeserío a las casas, 'pa adorno', decía él. [...] -Estas son tres costillas [...]» (rr. 23-26; 30, p. 107)

poi, trovano concretezza nel vasto *cangrejal*²⁷, *hervidero bullicioso* a ridosso della costa, dove i mostruosi crostacei, nell'attesa di divorare qualche vittima, si cibano dei propri corpi,

La Pampa debía sufrir por ese lado y... ¡Dios ampare las osamentas! Al día siguiente están blancas. [...] ¡Morirse ahogado en tierra! Y saber que el bicherío le va a arrancar de a pellizcos la carne... Sentirlos llegar al hueso, al vientre, a las partes, convertidas en una albóndiga de sangre e inmundicias, con millares de cáscaras dentro, removiendo el dolor en un vértigo de voracidad... (rr. 23-25; 29-34, p. 110):

entrambe le metafore sono annunciatrici della fine ineluttabile del giovane figlio di Don Sixto.

Verso l'anno 1894, in Uruguay, nella località Salto sulla costa del Daymán, si narra che un'adolescente meticcia, ammalatasi senza nessuna ragione apparente, fu improvvisamente colta da fenomeni paranormali: «De repente comenzaba a gritar la paciente, clamando que la llevaban. Estirábase, y, tiesa, parecía que la arrastraban de las piernas, escurriéndose del asiento. Un hombre forzudo no era poderoso a sujetarla. Se retorció, y gemía y lloraba. Insultaba soezmente a los que le dirigían la palabra o la miraban con detención. Se arañaba, haciendo creer que no era ella, sino otro ser invisible quien le clavaba las uñas. [...] A la postre, por consejo de persona sensata, acudieron a un médico, y en poco tiempo de asistencia quedó sana y buena la muchacha. Es de notar que los individuos que creyeron ver (y eran muchos) las cosas imposibles de que se ha hecho referencia [...] eran gente destituída de todo género de cultura, ignorantísima, que ni sabía hablar, sencilla y honrada [...] La casa en que vivía la supuesta energúmena, ya de mucho antes, según contaban los vecinos, tenía algo misterioso, que le hacía mirar con recelo. Era una casa repetidas veces castigada con apariciones, con fantasmas, con voces pavorosas, con ayes fatídicos, con luces que vagaban solitarias, con ruidos subterráneos y otras cosas por el estilo. Era, en suma, lo que llaman comúnmente una casa asombrada»²⁸.

La vicinanza temporale e la somiglianza con il fatto di cronaca riportato ci rimandano all'episodio del '*rancho embrujado*' di Don Sixto, in cui Fabio toccò con mano la presenza del Male,

Don Sixto [...] hombre seco como un bajo salitroso y arrugado como una lonja de rebenque [...] Tenía un hijito embrujado que le querían llevar los diablos (rr. 19-20; 3-4, pp. 106-107);

a differenza del caso uruguayano, descritto con i sintomi tipici della possessione diabolica²⁹, la manifestazione infernale qui si presenta indirettamente, attraverso l'allucinazione onirica di cui è preda il padre della vittima, «Por lo demás, tiene la hechicería, a semejanza de la magia, sus adivinaciones, sus éxtasis y sueños nerviosos [...]»³⁰: ospite presso la tenuta dell'uomo, durante la notte Fabio assiste alla lotta impari tra Don Sixto e le forze oscure che cercano di portargli via il figlio,

Mi atención fue repentinamente llamada hacia el lugar en que dormía Don Sixto. Había oído algo como una queja y un ruido de caronas.

Antes de que imaginara siguiera que podía ser aquello, lo vi confusamente, de pie sobre las matras, en una postura de espanto. [...] Miré. Don Sixto dio con la zurda un manotón al aire. Fue como si hubiera agarrado algo. -No-, dijo, ronco y amenazando, -no me lo han de llevar, so maulas-. Con la ancha cuchilla que apretaba en su derecha, tiró al aire dos hachazos como para partir el cráneo al enemigo invisible. Tuve la ilusión de que aquello que tenía aferrado con la mano izquierda le asentaba un recio tirón. Trastabilló unos pasos. -No-, volvió a gritar, como aterrorizado, pero firme en su propósito de no ceder [...] otro tirón lo llamó hasta la mitad del cuarto. Con más desesperación clamó: -m'hijo..., m'hijo no ha de ser de ustedes- [...] El hombre defendía a su hijo embrujado, con la desesperación del que no sabe si hiere. [...] Don Sixto caía al suelo, volvía a incorporarse y se esgrimía de nuevo contra el vacío, repitiendo su estribillo: -no me lo han de llevar- (rr. 31-2; 8-18; 21-23; 24-26; 29-31; pp. 111-112; 112),

uno scontro titanico, eroico, durante il quale l'amorevole genitore, appellandosi all'Angelo Custode, si batte sia con l'arma della preghiera sia inscena un combattimento contro un nemico malvagio e invisibile

«angelito..., no me lo han de llevar» (r. 17-18, p. 112),

mentre Don Segundo e Fabio, attoniti, partecipano al dramma esorcizzando il male con atti di pia devozione,

Escuché su voz tranquila: 'Nómbrese a Dios'. Lo vi entrar; tomó a Don Sixto de un brazo haciéndolo poner de pie. -Sosiéguese güen hombre, ya no hay nada. [...] Con recelo entré al cuarto, me santigüé, fui al rincón de mis pilchas [...] (rr. 13-16; 26-27; p. 113).

Il forte sentimento di umanità di Don Segundo, unitamente al profondo senso di religiosità di cui è pervaso l'episodio, attenuano la gravità dell'avvenimento, da un lato dando *requiem* al dolore spirituale dell'uomo, dall'altro procrastinando -anche se di poco- la rovinosa fine del figlio, «¡Pruebas son, acerbas, las que sufren los padres, en presencia de una inocente criatura martirizada por larga enfermedad dolorosa que le acarrea la muerte! Dios lo da,

y Dios lo quita. [...] Y con frecuencia sucede que, mientras el bueno padece, prospera el malo, y vive alegre y se regocija, y con insolente satisfacción se cumple en las desgracias ajenas. ¡Desventurado de él! Es feliz para su daño, no ya allá en el centro de las almas (donde una alta justicia castiga al malo, así como premia la virtud), sino aun aquí en la tierra. El dolor es necesario en el mundo, a quien mejora, contribuyendo poderosamente al perfeccionamiento moral del hombre [...]»³¹, che compirà inevitabilmente il suo destino,

¿Qué hombre ehése? -pregunté, recordando la flacura seca de don Sixto Gaitán. -Un hombre güeno. Pobre..., aurita hemos tenido noticias dél. La noche que estuvieron ustedes en el rancho, se le murió un hijo que tenía enfermito (rr. 1-5, p. 143),

capitolando di fronte ad un potere occulto: un potente maleficio, il retaggio culturale del 'daño', specie presso i popoli della Patagonia, opera di *Huecufú* (*huecuvú*) o *Gualicho* l'autore di tutti i mali, il demonio per i cattolici³².

Il capitolo si chiude con due osservazioni che lasciano intravedere il ritorno alla normalità nella vita di Fabio: la prima è una domanda dall'intonazione retorica, in cui, seppure come recondita possibilità, lo scetticismo è un'eventualità plausibile,

¿Por qué estaba tan seguro mi padrino de la gravedad del chico de Don Sixto? ¿Creía en brujerías? Inútil calentarme la cabeza; ya me había dado cuenta de que Don Segundo no me contestaría [...] (rr. 37-39, p. 114),

la seconda, è un'indicazione che lascia ben sperare il prosieguo della transumanza,

¡Qué diablos, la vida no afloja ni se aflige porque a un animal o a un hombre la noche le haya traído un mal rato (rr. 19-21, p. 114);

il buon umore di Fabio scaturisce dal naturale ottimismo che le luci del mattino generano nel *resero* –tropo della rinascita-,

la mañana linda, dorada y ágil (r. 14, p. 114),

una volta che le ombre notturne sono completamente dissipate... Tuttavia, il sentimento di inappagata delucidazione sugli eventi trascorsi emerge incalzante:

Y yo, ¿creía o no creía? Me parecía que sí, por el miedo que me daban esas cosas y por mi poca voluntad de meterme a averiguaciones. [...] No pude dejar de despedirme del fatídico ranchito, que ya tomaba su aspecto de hueso perdido, dándome vuelta sobre el recado le grité: -¡Adiós, matrero viejo! Quiera Dios que el pampero te avente con tuito el pulguero y tus penas de bichoco y tus diablos y brujerías (rr. 2-4; 8-13, p. 115).

La notte previa al trasferimento della mandria verso un nuovo pascolo, subito dopo che Fabio aveva perso al gioco le poche ricchezze accumulate e aveva saputo delle proprie origini, Don Segundo si appresta a un altro racconto³³:

-Te vi'a contar un cuento pa que se lo repitás a algún amigo cuando éste ande en la mala. -Esto era en tiempo de Nuestro Señor Jesucristo y sus Apóstoles (rr. 10-13, p. 167).

Inserita nel capitolo XXI, «*De la campaña la tomó Güiraldes, dícese que de boca del mismo Don Segundo*»³⁴, *El paisano y el diablo* o *El viejo Miseria*, dal nome del protagonista, è una favola proveniente dal coacervo folkloristico della letteratura popolare universale, nata con l'intento di «utilizar el instinto dramático popular [...] Pocos son los folklores del mundo que no tienen en su haber la leyenda del herrero ladino que andaba en componendas con Dios y con el Diablo»³⁵. Il tema del patto col diavolo trattato in questo racconto ha numerose versioni diffuse sia nelle province argentine sia nei paesi latinoamericani, oltre che in quelli europei ed asiatici, note con nomi diversi.³⁶ Alla metà degli anni '50 -la prima rappresentazione dell'opera si tenne al Teatro de la Luna di Buenos Aires nel novembre del 1955-, il drammaturgo bonaerense Juan Carlos Gené realizzò una versione teatrale intitolata 'El herrero y el diablo', «Y si elegimos el relato del capítulo XXI de 'Don Segundo Sombra' XXI fue porque nadie supo como Ricardo Güiraldes, conservar intacta la pureza de la inspiración popular en los sucedidos que su inmortal personaje sabía contar con tanta maestría»³⁷.

Nella versione narrata da Güiraldes possiamo rintracciare i seguenti blocchi tematici³⁸:

- il Signore e San Pietro si recano nella bottega del vecchio Miseria per ferrare il mulo su cui andava Cristo; evinciamo la funzione dei Vangeli attraverso la menzione degli insegnamenti durante la vita pubblica di Gesù,

-Nuestro Señor, que asigún dicen jue el creador de la bondá, sabía andar de pueblo en pueblo y de rancho en rancho, por Tierra Santa, enseñando el Evangelio y curando con palabras. En estos viajes lo llevaba de asistente a San Pedro, al que lo creía mucho por creyente y servicial (rr. 20-25, p. 167),

l'incontro con Miseria è sancito dall'espressione fausta ed ossequiente:

«¡Ave María! -gritaron» (r. 38, p. 167);

- il buon lavoro di Miseria; dopo avere ferrato l'animale, il fabbro congeda generosamente il Signore senza ricevere compenso alcuno per il suo servizio,

[...] reditió la argolla, hizo a martillo una herradura y se la puso a la mulita de Nuestro Señor [...] –por lo que veo, ustedes son tan pobres como yo. ¿Qué diantre les vi'a cobrar? Vayan en paz por el mundo, que algún día tal vez Dios me lo tenga en cuenta (rr. 18-20; 26-29, p. 168);

- la concessione di tre grazie; su sollecitazione di San Pietro, l'apostolo e Gesù ritornano alla casa di Miseria per ricompensare il fabbro con il soddisfacimento di tre desideri,

-Quiero que el que se siente en mi silla no se pueda levantar d'ella sin mi permiso. [...] Quiero que el que suba a mis nogales no se pueda bajar d'ellos sin mi permiso. [...] Quiero que el que se meta en mi tabajera no pueda salir sin mi permiso (rr. 16-17; 24-25; 32-33, p. 169),

ma l'artigiano, dimostratosi stravagante nelle sue richieste, apostrofa in modo sprezzante il Santo che gli aveva suggerito di chiedere per sé il Paradiso,

-Calláte, viejo [...]; Calláte, viejo metido [...]; Te quedrás callar, viejo idiota [...] (rr. 14; 22; 30, p. 169);

- il patto con il Diavolo e l'astuzia di Miseria per ingannarlo; pentito per i desideri espressi, Miseria invoca il demonio, che non tarda ad arrivare con le sembianze di un '*caballero*' (r. 2, p. 170),

Lo que es, si aurita mesmo se presentara el demonio, le daría mi alma con tal de poderle pedir veinte años de vida y plata a discreción. [...] Y ya sacó un rollo de papel con escrituras y numeritos [...] Y allí las leyeron juntos a las letras, y estando conformes en el trato firmaron los dos con mucho pulso arriba de un sello que traiba el rollo (rr. 40-43; 5-9; pp. 169; 170).

Coerentemente con il tema classico del patto col diavolo³⁹, alla sete di ricchezze del protagonista si contrappone la volontà del diavolo di fare sua l'anima dell'adepto, tuttavia Miseria, che ha sottoscritto l'accordo in piena coscienza, riesce ad agire in modo del tutto autonomo non dimostrandosi succube del potere infernale, egli interloquisce alla pari con i demoni, che a via a via gli si presentano alla scadenza di ogni '*trato*'.

[...] se presentó el diablo con el nombre de caballero Lilí, como vez pasada, y peló el contrato pa exigir que se le pagara lo convenido. Miseria que era hombre honrao, aunque medio tristón, le dijo a Lilí que lo esperaba, que iba a lavarse y ponerse güena ropa pa presentarse al infierno como era debido (rr. 29-3, pp. 170-171).

La figura mitologica di Lilith, legata a un turbine di demoni dei venti e della tempesta, risale alle leggende degli antichi popoli mesopotamici, successivamente fu assimilata nella tradizione apocrica ebraica: fu la prima compagna infedele che Dio diede ad Adamo, che, pur di non sottostare all'uomo, fuggì dall'Eden rifugiandosi tra i demoni. È descritta come una donna di particolare bellezza, con i capelli fulvi, ma con la coda di serpente e le ali di uccello, con il tempo, nell'immaginario popolare, la sua descrizione si arricchì di particolari sempre più fantasiosi, fino a designare l'archetipo negativo della donna ribelle per eccellenza: i suoi tratti più rappresentativi sono l'adulte-

rio, la stregoneria e la lussuria. In merito al titolo di *'caballero Lili'* (r. 30, p. 170), esso si rifà alla gerarchia cavalleresca di derivazione biblica attribuita al diavolo, *'príncipe de las tinieblas'* o *'príncipe de los demonios'*⁴⁰. Alla scadenza del ventesimo anno, Lili si presenta nella bottega del fabbro per riscuotere quanto convenuto, ma con sua grande costernazione resta misteriosamente attaccato alla sedia su cui era seduto,

Miseria se acordó de las virtudes que le había concedido el hombr'e la mula y le dentró una risa tremenda (rr. 10-12, p. 171),

vedendosi così obbligato, a cambio della libertà, a sottoscrivere un altro patto in cui avrebbe elargito all'uomo ogni genere di ricchezza. È da notare come per la riscossione dell'anima, il demonio si avvalga delle sue molteplici forme, tuttavia il ripetuto patteggiamento tra il fabbro e Lucifero avviene attraverso un dibattito previo tra il re degli inferi e i suoi emissari,

A todo eso Lili, que era medio lenguaraz y alcahuete, había contaó en los infiernos el encanto'e la silla. -Hay que andar con ojo alerta -había dicho Lucifer. Ese viejo es protegido y es ladino. Dos serán los que van a buscar al fin del trato. [...] Miseria vido que lo estaban esperando dos hombres y uno de esos era Lili. [...] A todo esto, los diablos en el infierno le habían contaó a Lucifer lo sucedido y èste, enojadazo, les había dicho: [...] Esta güelta que viene, vamoh'a dir toditos a ver si se nos escapa (rr. 29-33; 35-36, p. 172; 7-9; 11-13, p. 173).

I demoni sono gabbati nuovamente. Ingolositi dall'albero di noci presente nel giardino di Miseria, vi si arrampicano per rimpinzarsi dei gustosi frutti, ma, una volta saliti, rimangono impigliati ai rami della pianta, onde la sottoscrizione di un ulteriore contratto per liberarsi. Alla scadenza del medesimo, Lucifero e la sua corte infernale si recano a prelevare Miseria,

Pero esa gente, acomodada como un ejército, parecía estar a la orden de un mandón con corona. Miseria pensó que el mismo Infierno se había mudado a su casa y llegó, mirando como pato el arriador, a esa pueblada de diablos (rr. 15-20, p. 173);

lo spirito tragico-comico della sequenza ricorda la struttura della *fiesta teatral*⁴¹, secondo la quale la mescolanza di generi indipendenti tra loro si traduce in uno spettacolo a tutto sesto. Per dare pieno compimento alla *fiesta*, il tempo è scandito in successione da tre archi temporali di un ventennio ciascuno (durata del patto), equiparabili alle giornate delle *loas*, mentre per rendere il senso di confusione generato dal corteo di diavoli, Güiraldes sembra attingere volontariamente anche al sottogenere dell'*entremés*: l'andamento dialogico segue lo schema musicale della *seguidilla*, caratterizzata dalla struttura serrata di domanda e risposta. Il dialogo che intercorre tra Miseria e il diavolo difatti è uno scambio di battute brevi e sagaci venate da singolare ironia,

-¿Quieren hablar conmigo?

-Sí -contestó juerte el de la corona.

-A usted -le retrucó Miseria -no le he firmao contrato ninguno, pa que venga tomando velas en este entierro.

-Pero me vah'a seguir -gritó el coronao-, porque yo soy el Ray de loh'Infiernos (rr. 20-30, p. 173);

l'affollato corteo di demoni, cui sono conferite caratteristiche fortemente umane, crea confusione nella scena, contribuendo a visualizzare una realtà scenica fin nei minimi dettagli, soprattutto psicologici: si tratta di un impressionismo molto vivo, realista, che denota l'apertura verso la lingua parlata. Lo scambio di battute ci rimanda al battibecco sobillato dai diavoli per la contesa dell'anima del religioso nel *Milagro del sacristán fornicario*,

Mientras yazié en vanno

digamos de la alma

vinieron de diablos

por llevarla al vátrato,

el cuerpo en el río,

en qual pleito se vío:

por ella grand gentío

de deleite bien vazío⁴²,

se in Berceo è il diavolo '*vocero*' che oltraggia con parole irriverenti la Vergine Maria, nel racconto del *Viejo Miseria*, invece, è lo stesso protagonista che con tono beffardo si rivolge al re degli inferi sfidandolo,

¿Y quién me da el certificaio? -alegó Miseria-. Si usted es lo que dice, ha de poder hacer de fijo que todos los diablos dentren en su cuerpo y

golverse una hormiga. [...] Sin dilación, Miseria agarró el bichito que caminaba sobre los ladrillos del piso, lo metió en su tabaquera, se fue a la herrería, la colocó sobre el yunque y, con un martillo, se arrastró a pegarle con todita el alma hasta que la camiseta se le empapó de sudor (rr. 31-33; 40-44, pp. 173; 174),

l'ironia dell'uomo racchiude in sé un'espressività curiosa e originale che argina la drammaticità della conversazione.

- La morte di Miseria; giunto al termine dei suoi giorni terreni, Miseria restituisce i demoni all'umanità facendosi promettere che questi non lo avrebbero mai più cercato, poi, distesosi, si lasciò morire. Pervenuta alle porte del Paradiso, l'anima di Miseria fu respinta prima da San Pietro,

[...] en habiéndote ofrecido tres vecch'el Cielo, vos te negaste a aceptarlo (rr. 19-20, p. 176),

ricusata successivamente dal Purgatorio,

[...] allí le dijeron que slo podían dentrar las almas destinadas al cielo y que, como él nunca podría llegar a esa gloria por haberla desnegao en la oportunidad no podían guardarlo, (rr. 24-27, p. 176),

allontanata dall'Inferno, in ultimo,

Nunca los diablos se habían pegao tan tamaño susto y el mesmito Ray de los Infernos, recordando también el rigor del martillo, se puso a gritar como gallina culeca, ordenando que cerraran bien toditas las puertas, no juera a dentrar semejante cachafaz (rr. 3-7, p. 177);

di qui la morale sottesa nel racconto: poiché inopia e miseria sono di questo mondo, il vecchio misero è costretto a rimanere su questa terra,

Ahí quedó Miseria, sin dentrada a ningún lao porque ni el Cielo, ni el Purgatorio, ni el Inferno lo querían como socio y dicen que es por eso que, dende entonces, Miseria y Pobreza son cosas de este mundo y nun-

ca se irán a otra parte, porque en ninguna quieren almitir su existencia (rr. 8-13, p. 177).

In sintesi, la finalità spiccatamente didattica dei tre racconti ne mette in luce la valenza escatologica, il cui filo conduttore è la lotta contro l'infortunio, la solitudine e lo sfinimento dell'eroe che è messo a dura prova⁴³; di seguito, proponiamo una tabella comparativa utile a rintracciare le similitudini e le differenze fra le tre narrazioni:

Narrazione	Ambito letterario	Forze ultraterrene coinvolte	Localizzazione e funzione nell'opera dell'episodio	Valenza spirituale/universale della narrazione
1) 'El Paisanito enamorado y el Diablo'. guaraní, di ambientazione rurale.		Il figlio di Añang (il diavolo); la sposa del Diavolo; una <i>viejta</i> ('strega incline al bene'); sincretismo religioso dato dall'incrocio tra i numerosi simboli superstiziosi della religiosa guaraní e le pratiche della religione cattolica.	Cap. XII. La storia ha delle relazioni con l'episodio narrato nel capitolo precedente: la <i>fiesta gaucha</i> in cui il giovane <i>resero</i> fallisce il suo tentativo di seduzione amorosa.	L'uomo contrasta il Male, vincendolo. Superamento dei limiti umani per il conseguimento di un fine nobile, l'amore onesto che si contrappone al desiderio di lussuria.
2) 'El rancho embrujado' 'criollista'.		Attraverso il sogno sono indirettamente presenti i demoni, ' <i>pesadi-lla de mal augurio</i> '); appello all'Angelo Custode.	Cap. XV. Si rintracciano dei riferimenti inerenti all'episodio narrato nel capitolo XVIII: Fabio infortunato è guarito da una <i>curandera</i> (lotta contro il male fisico).	Don Sixto si scontra con un essere sovranaturale, che simbolicamente rappresenta la lotta contro il Male spirituale. Il riferimento è l'antico tema della lotta di Giacobbe contro l'Angelo. L'episodio mette in evidenza la fragilità umana e l'ineluttabilità del destino.

3) El Herrero Letteratura y el Diablo. universale.	Cap. XXI. Inizialmente si presentano il Signore Gesù e San Pietro, successivamente, le schiere infernali capeggiate da Lucifero. Si annoverano il Paradiso, il Purgatorio e l'Inferno. Si toccano gli aspetti fondamentali del catechismo della Chiesa Cattolica.	Nel capitolo appena precedente si parla della perdita al gioco e alle scommesse di cavalli dei risparmi accumulati da Fabio. ⁴⁴	All'uomo è data la possibilità di sottrarsi al potere diabolico, tuttavia l'avidità di ricchezze e di piaceri terreni lo condannano a rimanere in una condizione di sudditanza del peccato.
---	---	---	--

A conclusione, suddivise per ambiti, riportiamo tutte le espressioni e/o i passaggi attinenti alla religiosità, alle formule scaramantiche, alla superstizione e al mistero presenti nell'opera:

– L'educazione religiosa e le pratiche di devozione in generale:

Conocí la casa pomposa, como no había ninguna en el pueblo, que me inpuso un respeto silencioso a semejanza de la Iglesia, al cual solían llevarme mis tías, sentándome entre ellas para soplarme el rosario y vigilar mis actitudes, haciéndose de cada reto un mérito ante Dios (I, rr. 21-26, p. 2);

Ya mis tías no hacían caso de mí, sino para llevarme a misa los domingos y hacerme rezar de noche el rosario (I, rr. 37-39, p. 2);

Todas parecían recogidas en una meditación mística, como si esperaran el advenimiento de un milagro o la entrada de algún entierro (X, rr. 6-8, p. 69);

-¿Qué hombre eh'ése? -pregunté, recordando la flacura seca de Don Sixto Gaitán. -Un hombre güeno. Pobre..., aurita hemos tenido noticias dél. La noche que estuvieron ustedes en el rancho, se le murió un hijo

que tenía enfermito. [...] Entonces, asustado con aquella coincidencia y mi recuerdo, le conté la locura de Don Sixto. La chica se santiguó (XVIII, rr. 1-5; 9-11, p. 143);

Se apareció el Tata, con una cara de Juicio Final, y ni contestó el saludo (XXII, rr. 33-34, p. 189);

[...] Raucho me parecía a veces una criatura libre de dolores, sin verdadero bautismo de vida (XXVII, rr. 17-19, pp. 223-224);

‘Sombra’, me repetí. Después pensé casi violentemente en mi padre adoptivo. ¿Rezar? ¿Dejar sencillamente fluir mi tristeza? (XXVII, rr. 28-30, p. 226).

– La religione e i suoi simboli come elemento denotativo del paesaggio:

Sobre el tendido caserío bajo, la noche iba dando importancia al viejo campanario de la iglesia (I, rr. 4, p. 7);

...pero la pampa de Dios había sido bien mía, pues sus cosas me fueron amigas por derecho de fuerza y baquía (XXVII, rr. 5-6, p. 219).

– La superstizione:

Pasé al lado del cementerio y un conocido resquemor me castigó la médula, irradiando su pálido escalofrío hasta mis pantorrillas y antebrazos. Los muertos, las luces malas, las ánimas, me atemorizaban ciertamente más que los malos encuentros posibles en aquellos parajes (II, rr. 25-30, p. 8);

Primero pensé que a Don Segundo le pasaba otro percance y que yo, por segunda vez, lo advertía del peligro. Esto sucedía en tres o cuatro distintas ocasiones, hasta que el hombre me aceptaba como amuleto (III, rr. 22-23, p. 16);

[...] pero la noche se poblaba ya para mí de figuras extrañas y una luz

mala, una sombra o un grito me traían a la imaginación escenas de embrujados por magias negras o magias blancas (X, rr. 43; 1-4, pp. 66; 67);

Y, conforme, íbamos andando, aquello se agrandaba, empenachándose de una creciente nube de tierra, sumándose de todos los retazos de hacienda destinados a desaparecer allí, como llamados por una brujería (XVI, rr. 1-5, p. 123);

Para que pudiera yo tomar, me colocó unos pellones atrás de la cabezá. Al cabo de aquel momento de tranquilidad y conversación, cayó una curandera del pago. Era una viejita seca como tasajo y arqueada del espinazo (XVIII, rr. 34-37, p. 139).

– Esclamazioni, formule scaramantiche e ‘*refranes*’ sulla religione e i santi:

En San Pedro cuentan que hay muchos d’esos bichos; por eso dice el refrán:

San Pedrino

*El que no es mulato es chino*⁴⁵ (II, rr. 18-21, p. 13);

-¡Cruz diablo! -dijo un viejito que estaba acurrucado contra las brasas, santiguándose con brazos tiesos de mamboretá» (XXII, rr. 23-25, p. 81);

La chica se santiguó. Me acordé del final de aquella relación que dice :
Quisiera darte un besito

Donde decís enemigos⁴⁶ (XVIII, rr. 11-13, p. 143);

-Pero, ¿por qué milagro -exclamé- ha nacido una flor en un pago tan tioco? (XVIII, rr. 15-16, p. 143);

Yo me voy, yo me despido,

Yo ya me alejo de vos,

Quedá, mi rancho, con Dios⁴⁷ (XVIII, rr. 3-5, p. 145).

– Espressioni riguardanti Dio, i Santi e il Diavolo:

¿Para qué Diablos me sacaron del lado de ‘mamá’ en el puestito camp-ero, llevándome al colegio a aprender el alfabeto, las cuentas y la histo-ria, que hoy de nada me servían? (V, rr. 14-17, p. 33);

-¡A ver, muchachos, a bailar y divertirse como Dios manda! [...] (XI, rr. 29-30, p. 70);

Maldije del dueño que largaba al reñidero un animal tan noble en condiciones desventajosas (XIII, rr. 32-34, p. 92);

Yo estaba cercquita d’ella y me iba dentrando rabia de verla tan enteramente porfiada, cuando pa mejor comenzó a echarme con madre y todo a loh’infiernos. ¡Dios me perdone! (XIV, rr. 14-17, p. 102);

Lo que sí llamaba mi atención era el gran número de lisiados de todas clases: uno por quebraduras soldadas a la buena de Dios [...] (XVI, rr. 32-34, p. 123);

Los terneros gambeteaban con la cola alzada. Los demás, medio perdi-dos, arremetían a la buena de Dios (XVII, rr. 4-6, p. 128);

Teníamos que cruzar un juncal tendido. Entramos en él. De pronto, y gracias a Dios, vi cerca un bulto oscuro (XVII, rr. 37-39, p. 133);

Me pareció, sin embargo, que por segunda vez me tocaba el caballo. ¡Dios me perdone!, (XVII, rr. 4-6, p. 134);

-Que Dios te bendiga, hijo. Dentro de tres días, con licencia’e la Virgen, vendré a verte. [...] Dicho esto lo vendó con unos trapos y, después de agraciario con un ‘Dios te ayude’, habiéndole puesto la mano sobre la cabeza, se fue, quebradita del espinazo como había entrado (XVIII, rr. 8-9; 34-37, p. 140);

-¡Dios me ampare! -¿Dios me ampare? ¿Seré tan desgraciao y de tan mala presencia que ni una lastimita me tenga? (XVIII, rr. 9-11, p. 142);

Aquí hay tres mujeres que, ¡si las viera!, no andaría gastando saliva en una pobrecita olvidada de Dios como yo (XVIII, rr. 19-21, p. 143);

Ya estaba recansado de esa tierra descomedida y no habría diablo que me sujetara, así tuviera un facón de tres brazadas (XVIII, rr. 36-38, p. 144);

A mí me han atendido por demás bien en esta casa y vengo a pagarle con un dijusto. Sta mal sindudamente; pero, válgame Dios, que yo no he buscado el plaito... (XIX, rr. 7-10, p. 151);

-No le hace, Don. A lo hecho, pecho. Graciah'a Dios ya estoy güeno (XIX, rr. 16-17, p. 151);

-Cada hombre -dijo- sigue su destino. Si ha de ser el suyo dirse, Dios lo habrá dispuesto (XIX, rr. 22-23, p. 151);

Agaché la cabeza y, Dios me perdone, me sentí hondamente triste (XIX, rr. 38-39, p. 151);

Antes de que mi padrino tomara cartas en el asunto, me ofrecí para la changa. ¡Qué diablos! Era fuerte y me tenía fe (XXII, rr. 3-4, p. 179);

El oficio de domar tiene sus descansos, gracias a Dios [...] (XXI, rr. 9-10, p. 183);

Güeno, ese hombre también tiene mano larga... y, Dios me perdone, más larga cuando ha sacao el cuchillo...; [...] (XXII, rr. 32-34, p. 185);

¿Y qué diablos me había venido a mí de golpe, para que quisieran que me quedara y me palmearan el lomo y me anduvieran con miramientos (XXII, rr. 1-3, p. 186).

Note

¹ R. GÜIRALDES. *Don Segundo Sombra*, P. Verdevoye (a c. di), Madrid, Signatarios acuerdo archivos ALLCA XX^e-Université de Paris X. Centre de Recherches Latino-Américaines, 1988. Tutte le citazioni, seguite dal numero dell/i rigo/ghi e della/e pagina/e, sono tratte da questa edizione.

² E. MARTOS NÚÑEZ, «Función y morfología del cuento en Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes», in *Cauce*, 14-15 (1992), p. 470. (pp. 467-491). «[...] me parece ver aquí un recurso que, si bien nuestros clásicos o alguno de nuestros clásicos recurrió a él (un relato dentro de otro relato) la novela contemporánea y actual ha usado de él con profusión. En esta obra de Güiraldes Fabio Cáceres cuenta al lector lo que contó Don Segundo Sombra; y éste a su vez nos cuenta lo que le cuenta la anciana a Dolores. En definitiva, la novela –relato que se pone en boca de Fabio Cáceres– abarca el cuento de Don Segundo Sombra y el cuento de éste abarca el relato de la anciana. Sirve así Güiraldes, como otros creadores de su tiempo, de puente hacia los novelistas de hoy. [...] nos muestra a un Güiraldes conocedor no sólo, como he indicado ya, del simbolismo e impresionismo, sino también del surrealismo que tiene en cuenta aquí en el plano temático y cuyo primer manifiesto dio a luz Bretón en 1924. Es claro que la intencionalidad del escritor es la de poner en práctica la nueva corriente, y, teniendo presente el texto, su función parece evidente que es la de deleitar simplemente a los oyentes de Don Segundo Sombra y a los lectores de la novela», L. PÉREZ BLANCO, «Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes. Reflexión en clave docente», in *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 28 (2003), pp. 425-426. (pp. 415- 428).

³ J. M. DE ROSAS, *Gramática y diccionario de la lengua pampa* (O. R. Suárez Caviglia – E. Stieben), Buenos Aires, Editorial Albatros, 1947, p. 64.

⁴ «Del araucano *huecuvn*. Los pampas *huecufú*, *gualichú*», D. GRANADA, *Vocabulario rioplatense razonado*, Montevideo, Imprenta Rural, 1890, p. 232.

⁵ «2. COLOQUIAL [...] objeto que sirve de amuleto o que se lleva pensando que causará una determinada influencia sobre alguien», AA.VV., *Diccionario integral del español de la Argentina*, Buenos Aires, Voz Activa – Tinta Fresca Ediciones, 2008, p. 889.

⁶ «Cuando se sospecha que se ha estado en un lugar cercano a una persona que le quiere robar el cariño, se hace una cruz con la punta de un cuchillo en el piso del cuarto que se tiene para dormir, colocando en la intersección de las dos rayas una brasa encendida y quemar sobre ella un poco de vello de su cuerpo. A la mañana siguiente, con la primera saliva, se debe escupir la ceniza que ha quedado. Con la pala se retiran estos residuos de carbón y ceniza, echándose al agua andante. Para espantar

el gualicho también es bueno colocar detrás de la puerta una tijera atada de manera que quede abierta», F. COLUCCIO, S. COLUCCIO, *Diccionario folklórico argentino*, Buenos Aires, Corregidor, 2006¹⁰, p. 523.

⁷ *Idem*.

⁸ E. MARTOS NÚÑEZ, *op. cit.*, p. 477. (pp. 467-491). «En este cuento [...] se funden motivos de stirpe ibérica y raíces orientales: el de la 'joven perseguida' y el de 'la hija del diablo'. En el artículo «Lo auténtico y lo tradicional ibérico en los cuentos de Don Segundo Sombra» (diario *El Mundo*, 22-VI-1958) dice Rosanna Cavazan: 'Güiraldes toma de la primera el relato del rapto de la mujer y su transformación por las malas artes del diablo. De la segunda, el rescate de la 'joven'. Y a continuación deslinda, eficazmente, lo universal, lo local y lo del autor en el relato, que es maravilloso por la intervención de filtros mágicos, daños y metamorfosis, pero conserva un tono y una moral caballerescos», P. Verdevoye (a cura di), *op. cit.*, n. 56, p. 232.

⁹ M. CROMENI, «Il Pombero dei guaraní. Il mito nella letteratura, nella musica e nel cinema del Gran Chaco», in *Quaderni di Filologia e lingue romanze*, 32 (2017), p. 223. (pp. 219-262).

¹⁰ *Ibid.*, p. 224. (pp. 219-262).

¹¹ *La Celestina*, P. M. Piñero (a cura di), Madrid, Espasa Calpe-Colección Austral, 1997, III, p. 157.

¹² «En la secuencia precedente el muchachito ha tenido digamos un desengaño amoroso, fruto de un escarceo malogrado con una de las morochas del baile. Como catarsis de esta desazón, Don Segundo va elegir un cuento donde el paisanito se esfuerza igual por atrapar a su novia, en medio de un sinfín de dificultades y contratiempos. [...] Todo ello, muestra una vez más, cómo el narrador está enraizado en el pueblo, en las capas campesinas más humildes, ya que el ingenio es lo que le hace salir al hombre con éxito de las pruebas de la vida cotidiana», E. MARTOS NÚÑEZ, *op. cit.*, p. 472. (pp. 467-491).

¹³ «Compadecida, la vieja le dijo que ella sabía de brujerías y que lo ayudaría, dándole unas virtudes pa rescatar la prenda, que el hijo'el Diablo le había robao con tan malas leyes [...] y de allí sacó la misia un arco de los que supieron usar los indios, unas cuantas flechah'envenenadas y un frasco con agua blanca», P. Verdevoye (a cura di), *op. cit.*, rr. 25-28; 32-35, p. 83.

¹⁴ L'uso dell'acqua che monda da ogni impurità è riscontrabile, oltre che nella liturgia cristiana «Vi aspergerò con acqua pura e sarete purificati; io vi purificherò da tutte le vostre sozzure e da tutti i vostri idoli; [...]» (Ez. 36:25-26; CEI), anche presso numerose culture antiche, basti ricordare il rito italico-romano della *lustratio agro-*

rum, la purificazione dei campi, svolto in primavera e connesso con un rituale sacrale riservato ad un particolare collegio sacerdotale i *Fratres Arvales*, con processioni specifiche e canti codificati. Restano ancora frammenti del così detto *Carmen fratrum Arvalium*. Si veda: <http://www.luoghifermani.it/?p=4231>

¹⁵ «Cristo y Satanás, ángeles y demonios, santos y deidades, cosas sagradas y cosas profanas, todo mezclado y confundido, entraban a constituir los conjuros que el hechicero de Europa y América usaron. El de América introdujo además deidades y cosas indígenas, a que atribuía poder y virtudes sobrenaturales. No se hallan en el mismo caso las fórmulas o palabras que usa el mago. Estas encierran generalmente una bendición, una maldición, una plegaria, acomodadas a las creencias del que las profiere y del que recibe la bendición», D. GRANADA, *Supersticiones del Río de la Plata*, Buenos Aires, Guillermo Kraft LTDA, 1947², pp. 61-62.

¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷ Caburé: Cavureí. Caburé. «(voz guaraní). Cabureí, en Corrientes. *Glaucidium ferox*? Ave de rapiña, de pico agudísimo, especie de lechucita, menor que el puño, parda o gris, redondita y fornida. Ataca con preferencia al chingolo y hasta a la yacuntinga o pava del monte, que es una especie de gallina negra con pintas blancas. Se le llama también rey de los pajaritos, Caburo o caboré es el nombre brasilero de la lechuza común», L. SEGOVIA, *Diccionario de argentinismos. Neologismos y barbarismos*, Buenos Aires, Imprenta de Coni H.nos, 1911, p. 485.

¹⁸ F. COLUCCIO, S. COLUCCIO, *op. cit.*, p. 126.

¹⁹ «Del indio lo aprendió el paisano, quien tal vez modificó la creencia a su manera. [...] Para percibir el significado de la comentada popularidad de nuestra lechucita: cree la gente de campo que cuando pasa por encima de las casas y echa su canto anuncia desgracia. Al oírlo hay que contrarrestar el mal diciéndole como a la lechuza: -creo en Dios y no en vos- o si no -¡Cruz Diablo!- tantas veces hasta que desaparece», *Ibid.*, p. 127.

²⁰ P. Verdevoye (a cura di), *op. cit.*, n. 51, p. 232.

²¹ «Así en las serranías que se encadenan a los Andes, como en las que cruzan las comarcas que riegan el Paraná y Uruguay, y en las barrancas de ríos y arroyos, albérganse en cuevas y grutas profundas e inesploradas, que la imaginativa vulgar convierte en alcázares encantados, muchedumbre de entes fantásticos, dotados de cualidades superiores y capaces del bien y del mal, que, entre las diversas cosas que misteriosamente ejecuten, desde afuera se siente que llaman, conversan, amenazan, gritan, murmuran, lloran, disputan, suspiran y se lamentan. Siéntense asimismo ruidos extraños, músicas, estruendos, y hasta tiros y sablazos», D. GRANADA, *Supersticiones...*, *op. cit.*, p. 79. «En efecto, se llama semiosis mágica a estos factores de

preparación al misterio, de ‘encantamiento’ y predisposición a la fábula. Es típico de la narración primordial el que el narrador comience sus historias con una exposición de las circunstancias en las que se experimenta lo que sigue, es decir, con una presentación contextual que tiene mucho que ver con el contenido aleccionador que pretende inculcar a la historia. [...] Con ello Don Segundo quiere dar a entender dos cosas básicas: que es un caso verídico [...] y que ha sucedido aquí mismo ‘a orillas del Paraná...’ [...] Tienen un dónde, un cómo y un cuándo que encierran su significación dentro de la novela [...] hay una conciencia de ciertos espacios y tiempos especialmente densos, significativos, ‘sacralizados’, como: el amanecer y el anochecer, por ejemplo, como horas crepusculares. Así la hora escogida para la narración de estos cuentecillos es invariablemente la del anochecer, la ‘hora de las brujas’, la hora en la que el sueño nos introduce en una zona de pérdida de control y de conocimiento. La noche tiene una función latente de marcar el tránsito entre el mundo de la realidad, del trabajo, de la cordura, y el mundo al cual nos va a introducir la fabulación, el ensueño [...] para introducirse en el misterio y el placer de la imaginación, para sobrecogerse con historias truculentas de raptos, luchas sobrenaturales y otras maravillas», E. MARTOS NÚÑEZ, *op. cit.*, pp. 473-474. (pp. 467-491).

²² «Con el primer pedazo de carne que echó a la olla, el paisano ha solido hacer, acompañada de la correspondiente invocación, la señal de la cruz. Comida santiguada, libre de maleficio, se la santiguó, *Para que el diablo no echase pelos en la comida*. Multitud de prácticas y de expresiones por el estilo descubren con frecuencia el espíritu de tradicional religiosidad mezclada de supersticiosas aprensiones, con que procede en casi todos los actos de su vida el campesino rioplatense», D. GRANADA, *Supersticiones...*, *op. cit.*, p. 63.

²³ Facciamo riferimento alla seguente edizione: J. HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Eudeba-Universidad de Buenos Aires, 2ª reimpresión, 2007³.

²⁴ «Raro será el paisano que no lleve el escapulario, por lo regular, de la Virgen del Carmen, que le valdrá en las ocasiones», D. GRANADA, *Supersticiones...*, *op. cit.*, p. 63. Alla luce del sincretismo religioso che vena il racconto di Dolores, non ci sfugge la corrispondenza tra l’amuleto confezionato con le piume di caburé, indossato dal giovane indio, e la pia tradizione di portare lo scapolare mariano, in uso presso le popolazioni delle zone più rurali; entrambe le usanze rimandano alla ricerca di protezione presso le forze trascendenti.

²⁵ D. GRANADA, *Supersticiones...*, *op. cit.*, p. 63.

²⁶ «A esa altura de la costa marítima, podría tratarse, a lo sumo, de un cachalote», P. Verdevoye (a cura di), *op. cit.*, n. 66, p. 232.

²⁷ «Vastísimas zonas paludosas, con arenas móviles, a lo largo de las costas atlánticas, rese impracticables por enormes cantidades de cangrejos voraces que allí pullulan y se reproducen como en inmensos viveros naturales», R. GÜIRALDES, *Don Segundo Sombra* (Luisa Orioli, a c. di), Milano, Bompiani, 1983, n. 1, p. 122.

²⁸ D. GRANADA, *Supersticiones...*, *op. cit.*, pp. 315-316.

²⁹ La Chiesa Cattolica distingue diversi gradi della manifestazione diabolica: infestazione, quando il Demonio provoca dei disturbi negli oggetti, nei luoghi, nelle case, etc; ossessione, quando provoca dei pensieri ossessivi e la persona è portata alla negazione della vita; vessazione, quando la vittima patisce dei mali non curabili con la medicina e che la scienza medesima non riesce a spiegare; possessione, quando il Demonio s'impadronisce dei sensi di una persona e usa le sue membra inducendola a peccare contro Dio. Nei casi di specie: la giovane della cronaca uruguayana soffre inizialmente per la vessazione, che successivamente sfocia in una dichiarata possessione; nel figliuolo di Don Segundo si evince dal finale tragico che il bambino sia vittima di vessazione e/od ossessione; Don Segundo, invece, è colto da fenomeni paranormali, una sorta d'intreccio tra sonnambulismo/onirismo, visioni arcane e preveggenza, riconducibili anche allo stato emotivo dell'uomo per l'infermità del figlio.

³⁰ D. GRANADA, *Supersticiones...*, *op. cit.*, p. 308.

³¹ *Ibid.*, pp. 309-310.

³² «También *huecufú* se enseñaba con los niños tiernos, como la Cañizares y demás brujas o maléficas del Viejo Mundo. Dábalas *oñapué* (veneno) directamente, o por medio de sus ministros, a fin de hacer derramar lágrimas a los padres, afligiendo a éstos, por sus culpas, con la muerte de sus hijos inocentes», D. GRANADA, *Supersticiones...*, *op. cit.*, p. 310.

³³ «'Que Don Segundo cuente un cuento para entretener o para aleccionar al auditorio amigo forma parte de su íntima raíz. Don Segundo se expresa constantemente por medio de elusiones y de alusiones. Cuando quiere dar un consejo, recuerda un hecho similar al que se considera; cuando decide opinar, utiliza un refrán; cuando pregunta lo hace en la zumbona forma de una comparación muchas veces animalística; cuando decide exponer su filosofía de la vida, cuenta un cuento'. [...] La historia de 'El paisano y el diablo' es de aquellas de embrujados por magias negras o blancas que atemorizaban al reserito. Por otra parte se relaciona con las concejas acerca del caburé y de los poderes sobrenaturales que, entre los guaraníes, se le atribuían», M. CAMURATI, «Función literaria del cuento intercalado en Don Segundo Sombra, La Vorágine y Cantaclaro», in *Revista Iberoamericana*, XXXVII, 75, abril-junio 1971, pp. 404-405; 106. (pp. 403-417).

³⁴ R. GÜIRALDES – J. C. GENÉ, *El herrero y el diablo*, Buenos Aires, Editorial Talía, 1957, p. 7.

³⁵ *Idem.*

³⁶ «Susana Chertudi coleccionó una versión de este tema folklórico, proveniente de Catamarca. Al finalizar la transcripción documenta que este tema fue clasificado por Aarne-Thompson bajo el número 330, y que se ha registrado, con variantes, en España, Chile, Puerto Rico y México. La misma estudiosa cataloga otra variante que ahora proviene de Córdoba (Argentina), y aclara: ‘El cuento del conocido tema de Miseria o Pobreza, variante, muestra las letras de Pedro Urdemales para entrar al cielo. Pedro desempeña en esta versión el oficio del herrero, como en el modelo’ (véase, S. CHERTUDI, *Cuentos folklóricos de la Argentina*, 1ª serie, Buenos Aires, Instituto Nacional de Filología y Folklore, 1960, pp. 119-121; 2ª serie, Instituto Nacional de Antropología, 1964, p. 99). Raúl Moglia halló correspondencias entre esta historia y un cuento popular ruso (véase, R. MOGLIA, *Un cuento de Don Segundo Sombra y un cuento popular ruso*, año XXII, tomo LXII, Buenos Aires, 1928, pp. 113-114)», M. CAMURATI, *op. cit.*, p. 407. «Para darse una idea de la difusión del relato, basta indicar que se conocen 146 versiones finlandesas, 54 de Estonia, 71 danesas, 359 de Irlanda y 90 francesas», D. MCGRADY, «Un cuento folklórico en Güiraldes y Carrasquilla», in *BICC*, XXVI (1971), n. 6, p. 144.

³⁷ «[...] a mí, la traducción en imágenes teatrales de todo ese mundo de poesía bárbara y candorosa. A otros toca juzgar si se ha logrado. Me pertenece también el desenlace, fiel a la moraleja del insigne Don Segundo por necesidad teatral y porque confieso no haber podido resistir a la tentación de hacer triunfar a la astucia criolla aun sobre los designios divinos, siempre está claro, dentro de las posibilidades humanas. Miseria es de los que si no ganan, empatan. [...] Lo demás será trabajo de los actores, de su capacidad de inocencia, que les permitirá recrear el cuento de Ricardo Güiraldes con la magia y la ingenuidad que él supo comunicarnos. Pero entiéndase que la inocencia, la magia y la ingenuidad pampeanas no pueden interpretarse con blandura y estilizaciones exteriores. Porque llevan implícito el sentido trágico de la tierra de América», R. GÜIRALDES – J. C. GENÉ, *op. cit.*, pp. 7-9.

³⁸ M. CAMURATI, *op. cit.*, p. 407.

³⁹ Ad esempio, in *The tragically history of life and death* dell'inglese Chistopher Marlowe, del 1590, o nel *Faust* di Johann Goethe, del 1831, e più specificamente nell'opera *El mágico prodigioso*, del 1637, di Calderón de la Barca, il cui protagonista Cipriano stringe un patto con il diavolo, con cessione della sua anima, pur di possedere l'onesta Giustina.

⁴⁰ P. Verdevoye (a cura di), *op. cit.*, n. 88, pp. 233-234. Anche nel *Milagro del sacristán fornicario* Gonzalo de Berceo, che ha ben presenti le cosmografie paradisiaca e infernale, «[...] specifica che il demonio che si adopera per insediare il sacrestano è uno dei tanti diavoli che compongono le schiere di Belzebú [...]», M. CROMENI, «El milagro del sacristán fornicario», in *Quaderni filologia e lingue romanze*, Terza serie 18 (2003), 172. (pp. 167-191).

⁴¹ Essa trova la sua piena attuazione quando Lope de Vega nello scritto 'Arte nuevo de hacer comedias', del 1609, introduce la mescolanza dei generi, un tempo indipendenti, traducendosi in uno spettacolo compiuto, in cui anche la musica diventa un *unicum* indissolubile con le parti drammatiche.

⁴² B. DUTTON, «Gonzalo de Berceo. Los milagros de nuestra Señora», in *Obras completas* II, London, Tamesis, 1980, (85), p. 54.

⁴³ E. MARTOS NÚÑEZ, *op. cit.*, p. 479. (pp. 467-491)

⁴⁴ «La novela de Güiraldes está construida según un plano simétrico: el fracaso de los amores del héroe con Paula (cap. XIX) viene a contrapesar su éxito con Aurora (caps. V-VI), y sus pérdidas en las apuestas de las carreras (cap. XX) están en equilibrio con las ganancias que hizo apostando en la riña de gallos (cap. XIII). En ambos casos se observa la regla irónica de que el novato tiene mejor suerte que el hombre ya experimentado», D. MCGRADY, *op. cit.*, n. 1, p. 143.

⁴⁵ «Las fórmulas en verso de este tipo abundan en la sabiduría popular verbal para exaltar o disminuir a los habitantes de una ciudad, pueblo, barrio, etc.», P. Verdevoye (a cura di), *op. cit.*, n. 13, p. 230.

⁴⁶ «O sea, 'en la boca', en el lugar donde se apoyan los dedos al decir 'de nuestros enemigos' cuando se hace la señal de la cruz», *Ibidem*, n. (a), p. 143.

⁴⁷ «Canción documentada ya a fines del siglo XVIII y a la que se denomina tonada en otras regiones argentinas y Chile. Se la acompaña siempre con guitarra y consta de dos movimientos: el tema, cantado, y el alegre, más movido, que originariamente debió de ser coreado», *Ibid.*, n. 81, p. 233.

Simona Rinaldi

Il culto della morte nella Roma tardoimperiale e nelle tombe della Via Latina: una lettura epigrafica

*Vivere tota vita discendum est et, quod magis fortasse miraberis, tota vita discendum est mori*¹, scriveva Seneca. Ci vuole tutta la vita per imparare a vivere ma lo stesso tempo occorre per imparare a morire. La morte ha infatti costituito da sempre un grande enigma per l'essere umano e già i nostri predecessori si interrogavano molto sul senso di essa, cercando di trovare un significato spirituale collegato alla fine della vita. Le testimonianze di come i Romani affrontassero un momento così delicato ci sono tuttora offerte dalle tombe grazie alle quali è possibile comprendere la filosofia, gli usi e i costumi collegati al culto della morte e dei defunti. L'interpretazione dei dati di scavo delle numerose necropoli messe in luce fino ad oggi ha infatti offerto la possibilità di indagare sulle consuetudini funerarie dei ceti sociali medi e bassi per i quali gli autori antichi risultano meno esaustivi, narrando nella maggior parte dei casi lo svolgimento delle esequie importanti oppure gli onori funebri destinati a personalità di classe sociale elevata o addirittura imperiale. A questa testimonianza si aggiunge ancora una fonte preziosa costituita dai testi delle *epigrafi* che, poste presso il sepolcro, forniscono dettagliate informazioni sulle abitudini di onorare la memoria del defunto; spesso si tratta di vere e proprie prescrizioni, validate da norme giuridiche o semplicemente rispettate per tradizione religiosa.

Al di là delle documentazioni scritte e della forma architettonica concreta, tutto il rituale funerario era influenzato da due concetti fondamentali: il primo era che la morte implicava una contaminazione e richiedeva quindi riti di purificazione ed espiatione da parte di coloro che erano ancora vivi, il secondo, più importante, si collegava al concetto che lasciare un defunto non sepolto sarebbe stata causa di sciagure per chi rimaneva in vita e avrebbe potuto avere conseguenze negative sull'anima del trapassato.

Quando la morte stava per sopravvenire, i familiari e gli amici si raccoglie-

vano accanto al letto del moribondo per confortarlo e sostenerlo, sfogando così il proprio dolore. Il *pater familias* donava l'estremo saluto per catturare l'anima che, secondo la tradizione popolare, lasciava il corpo insieme all'ultimo respiro. Successivamente iniziava la *conclamatio*, dove tutti i parenti stretti intorno al capezzale gridavano ad alta voce il nome del defunto gemendo a lungo e cessando solo a sepoltura avvenuta del cadavere. L'azione successiva prevedeva il trasferimento del corpo dal letto, la deposizione (*deponere*) della salma a terra e infine il lavaggio con profumi e unguenti. Seguiva poi la vestizione del cadavere, durante la quale si collocava una corona sulla sua testa e veniva introdotta una moneta nella bocca, per remunerare, secondo la credenza, per il viaggio nell'Ade Caronte, traghettatore di anime. Al termine di questo rituale il cadavere veniva esposto al pubblico dopo essere stato adagiato sopra un grande letto, *lectus funebris*, con i piedi rivolti verso l'uscio di casa. Avveniva poi la processione funebre, *pompa funebris*, cioè l'uso di accompagnare il defunto sino al luogo della sepoltura. L'antica tradizione romana prevedeva che le esequie avvenissero di notte alla luce di torce. Sul letto funebre giaceva la salma, disposta su un fianco e con la testa sorretta dalla mano sinistra. Alla guida dei portatori pensava un *dissignator*, un ordinatore, mentre precedevano il feretro suonatori di flauto, i *tibicines*, ma anche trombettieri, i *tubicines* e suonatori di corno, i *cornicines*. L'atto ultimo era la deposizione del cadavere.

Tutte le sepolture dovevano trovarsi all'esterno della città. Era fatto divieto dalla legge seppellire i morti all'interno del pomerio², *hominem mortuum in urbe ne sepelito neve urito*³, per ragioni sia di igiene sia di sicurezza. Da questa disposizione erano esentati i grandi condottieri, eroi o imperatori, i quali, divinizzati *post mortem*, potevano disporre la tomba *intra moenia*. Infine il corteo funebre raggiungeva il luogo di sepoltura. I Romani seguivano tre pratiche, per la deposizione delle salme: inumazione, cremazione e tumulazione. Per quanto riguarda la prima, i più poveri venivano deposti distesi direttamente in terra, o più raramente, in posizione fetale entro comuni tombe a fossa. I più facoltosi venivano invece chiusi in preziosi sarcofagi decorati. Invece nella cremazione il feretro veniva bruciato su una pira, *rogus*, atto che poteva compiersi nel luogo stesso di deposizione delle ceneri, oppure in una zona appositamente riservata a questa pratica, *ustrina*. Successivamente le ceneri venivano cosparse di vino e in seguito custodite dai parenti in urne cinerarie. La tumulazione infine consisteva nella collocazione della salma in un semplice loculo o, per i

più nobili e aristocratici, in un grande e prezioso monumento funerario riccamente decorato. Agli albori della fondazione di Roma, le tombe dei defunti di medio-basso rango erano molto povere e semplici, scavate probabilmente nella terra e qualche volta delimitate da ciottoli, lastre in pietra o tumuli di sassi e terra; occupavano gli spazi liberi tra le tombe già esistenti, oppure si concentravano in una zona interna rispetto al fronte stradale. Nella maggioranza dei casi si tratta di sepolture individuali con deposizione delle ceneri in urne chiuse oppure di inumazioni in sarcofagi di legno o terracotta. Solo in alcuni casi le fosse erano coperte da tetti posati *alla cappuccina*⁴, realizzati con tegole o con mattoni. Invece le tombe dei patrizi erano testimonianza della classe sociale aristocratica che considerava il monumento funerario come uno strumento di autoproclamazione, scegliendo come decorazioni pitture raffiguranti scene di vita politica e militare vissute, in un confronto continuo con le forme architettoniche e figurative della tradizione greca. A questo scopo divenne fondamentale la visibilità della tomba stessa, orientata attentamente verso il fronte stradale in posizione appartata e suggestiva, come ad esempio la tomba di Cecilia Metella, che domina la Via Appia.

Nel corso del I secolo si riscontra una riduzione nello sfarzo dei sepolcri e una maggiore uniformità nella scelta del tipo di tomba; questo mitiga il significato individuale della stessa e crea un effetto di continuità lungo il fronte stradale. Le sepolture vengono delimitate da alti recinti murari e all'interno dei sepolcri dominano la monumentalità e l'attenzione verso il decoro. Nel II secolo il largo uso dei laterizi cambia ancora una volta l'aspetto delle necropoli. I motivi decorativi continuano ad interessare esclusivamente le parti interne delle tombe mentre le facciate, conformate negli stessi temi architettonici e nei materiali, perdono importanza; talvolta, percorrendo le anguste vie di servizio tipiche della necropoli, il prospetto veniva oscurato e reso quasi invisibile. Durante il III secolo non si edificano più nuove tombe, ma avviene un vero e proprio riutilizzo dei vecchi sepolcri sia in ipogeo sia in epigeo. A cavallo tra il III e IV secolo al di fuori delle aree cimiteriali è documentata un'ampia casistica di sepolcri monumentali collocati in ricchi complessi residenziali suburbani. Più avanti nel tempo invece, tra monumento funerario e aree religiose si instaurerà il nesso architettonico e spaziale che stabilisce una nuova relazione tra luogo di culto e spazio cimiteriale. Chiaramente per fornire una precisa datazione di queste sepolture è necessario attingere, oltre che ai dati del contesto territoriale, anche alle indicazioni cronologiche offerte

dai mattoni oppure dalle tegole, usate per la realizzazione della *cappuccina*, tenendo presente che la maggior parte delle volte si tratta di costruzioni realizzate con materiale di reimpiego, pratica all'epoca molto comune⁵. In questo caso entrano in gioco le *epigrafi* poste presso la tomba stessa, in quanto forniscono notizie dettagliate sulle misure, sui materiali usati e sulle condizioni di fruibilità del sepolcro da parte degli eredi: in questo modo l'iscrizione funeraria non riguarda solo il defunto, bensì costituisce una testimonianza anche sulle tecniche costruttive dell'epoca. Dall'età repubblicana fino a tutto il periodo imperiale le tipologie di architetture funerarie romane, sono comunque numerosissime e presentano varietà strutturali tali da renderne impossibile una classificazione scientifica.

Volendo concentrare ora l'attenzione sulle presenze monumentali della Via Latina, è possibile asserire che molte sono state le ricerche storiche e archeologiche compiute in questi territori, che possiedono tutto il fascino e le peculiarità tipiche dell'*Ager Romanus*. Dopo il primo rinvenimento di importanti reperti archeologici, le indagini conseguenti sono state condotte, tra il settembre del 1910 e l'aprile del 1911, dall'Ufficio Scavi del Comune di Roma di concerto con la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra (PCAS). Tutto ebbe inizio nell'agosto del 1910, quando una telefonata anonima avvisò la Regia Questura di Roma che «*nel quartiere degli impiegati fuori porta San Giovanni, presso il vicolo dello Scorpione*» erano state ritrovate lapidi sepolcrali, delle quali si temeva il trafugamento, durante i lavori di sterro nella proprietà della famiglia Tinagli per le fondazioni di un nuovo villino. Il Questore reggente, De Vito, decise di organizzare un sopralluogo durante il quale fu constatata l'effettiva esistenza di gallerie sepolcrali e reperti archeologici d'importanza tale da richiedere un ininterrotto servizio di sorveglianza del cantiere⁶. Da questo momento in avanti le ricerche si fecero più serrate, al fine di individuare la maggior parte di antiche tombe portatrici di fondamentali informazioni storiche e culturali dei costumi romani e del modo in cui questo popolo affrontasse il dolore della morte.

Lungo la stessa Via Latina, un rinvenimento particolarmente interessante da citare è quello della tomba di Patro, di età augustea. Sopra la camera interrata, sontuosamente arricchita di affreschi rappresentanti ameni giardini, si è potuto individuare un recinto preesistente con la stele funeraria di altri componenti della famiglia. Non meno degna di nota è stata la scoperta delle tombe a tempio⁷ che sottolineano l'aspetto culturale e sacro del contesto se-

polcrale anche in assenza di apoteosi del defunto; la struttura poggiava su un basso podio sopra il quale era costruita la cella contenente le statue dei defunti. Questa tipologia, assai rara in età repubblicana e augustea, si diffuse nel II secolo, periodo al quale si datano le tombe in laterizio dei Pancrazi e dei Valeri e il sepolcro di Annia Regilla sulla Via Appia Antica, altro notevolissimo rinvenimento.

Come abbiamo già accennato, oltre alle architetture funerarie che costituiscono di per sé una testimonianza preziosissima, un'altra risorsa fondamentale per gli storici e gli archeologi è sicuramente quella delle *epigrafi*, nel caso specifico nelle vie Latina e Appia antica. Infatti mentre gli attuali cimiteri sono affollati di lapidi con iscrizioni molto semplici come nomi, date, brevi citazioni dal Vangelo o frasi di compianto da parte dei sopravvissuti, le iscrizioni funerarie nell'Antica Roma rappresentano veri e propri spiragli di vita quotidiana trascorsa. Oggigiorno, l'identificazione del defunto è affidata alla foto, mancando in questo modo dell'interesse storico, narrativo e sentimentale espresso nelle antiche *epigrafi*, che possono invece essere considerate un libro aperto non sulla morte, ma sulla vita a Roma al tempo della repubblica e dell'impero, soprattutto di quelle persone che non avrebbero lasciato traccia di sé nei libri di storia, aspetto quest'ultimo per noi molto importante e interessante.

L'insieme di tutte le raccolte è molto ampio: per fare un esempio, solo le iscrizioni relative all'Urbe sono circa 40.000. Il testo delle epigrafi derivava dalla volontà del defunto oppure erano i familiari che prendevano spunto dalle incisioni presenti in altre tombe: per questo motivo il contenuto della maggior parte degli epitaffi rinvenuti è molto ripetitivo, solo alcuni si differenziano per originalità e stile poetico. Le iscrizioni funerarie che testimoniano la quotidianità nell'antica Roma sono testimonianze di scampoli di vita vissuta, raccontati da chi resta per ossequiare il proprio caro, per riflettere sull'umano destino, per ammonire, parlare di sé o dei defunti e lasciarne memoria: brani di esistenza, storie quotidiane, così vive da destare ammirazione. Sono voci autentiche immortalate nei materiali come marmo, tufo o bronzo, che non hanno subito modifiche, come è successo talvolta a manoscritti antichi riprodotti con mutamenti o errori dei copisti. Soprattutto gli studiosi di antropologia non possono fare a meno di prestare attenzione alle numerose iscrizioni lasciate dagli uomini con l'intenzione di far durare nel tempo il messaggio che volevano trasmettere.

Lo studio epigrafico delle testimonianze di un popolo antico, soprattutto di quelle funerarie, rappresenta lo specchio della società che le produce. Come accennato in precedenza, i Romani ponevano le necropoli allineate lungo le strade di grande traffico, in questo modo le iscrizioni funebri attiravano l'attenzione dei passanti che si soffermavano per pensare un momento al defunto, del quale potevano leggere nome e notizie della sua vita o della sua morte, informazioni su chi aveva commissionato l'opera, che poteva essere una modesta tomba o un ricco monumento patrizio; se invece era stata costruita dal defunto quando era in vita, c'era l'indicazione abbreviata *VF*, *Vivus Fecit*, molto in uso tra i ceti emergenti che si sentivano gratificati dal poter esibire i propri mezzi economici. Si potevano leggere tantissime altre indicazioni come le volontà relative al sepolcro: ad esempio, se il defunto voleva escludere gli eredi e non farli beneficiari delle proprie ricchezze usava la formula *HMHNS*, abbreviazione di *Hoc Monumentum Heredem Non Sequetur*⁸, oppure era frequente trovare maledizioni contro chi ingiuriasse la tomba o danneggiasse il monumento e ancora considerazioni sulla morte, suggerimenti, ringraziamenti ed esortazioni a far buon uso della propria esistenza espressi a nome dell'estinto stesso o da chi aveva curato la sua sepoltura o formulato il testo dell'iscrizione. Le epigrafi funerarie sono tutte incisioni vere, non letterarie, ossia sono state rinvenute sulle tombe scoperte durante scavi di archeologi, non fanno cioè parte di una qualche raccolta poetica, anche se alcuni sono scritti in versi. Come scrisse Antonio Gramsci, «attraverso l'analisi delle iscrizioni funerarie, ricevono luce soprattutto le culture che in qualche modo appaiono subalterne»⁹. L'iscrizione spesso sembra animarsi, ritrae il defunto che parla in prima persona dando notizie di sé: gli anni, le cause della morte, il lavoro di cui si è occupato in vita. Spesso ci troviamo a leggere una frase brevissima e fulminante, a volte più estesa, talora poetica: «*mi ha rapito il sole*», oppure «*infelice, carica d'anni, sopravvissi al marito e alla figlia*». In numerose iscrizioni il defunto si rivolge al viandante pregandolo di fermarsi e di riflettere sull'umano destino, su ciò che troverà dopo la morte o consigliandolo di vivere con pienezza, con gioia, e di amare: «*chiunque tu sia che passi e leggi, fermati, viandante e considera come fu iniqua la mia sorte e com'è vano il mio lamento. Non potei superare i trent'anni poiché uno schiavo mi tolse la vita e poi mi gettò nel fiume*» oppure: «*ehi, tu che passi, vieni qui, riposa un momento. Scuoti il capo? Eppure anche tu dovrai venire qui*» e ancora: «*tu che leggerai, cerca di vivere e di star bene, di amare e essere riamato fino a che verrà il tuo ultimo*

giorno!». Ci sono poi iscrizioni che vedono la morte come una liberazione dagli affanni e dolori o che possiedono messaggi carichi di speranza nel futuro dei cari: «*finché sono vissuta, accumulai denaro, ma ne persi altrettanto. Venne la morte e mi liberò da guadagni e da perdite*». In alcune tombe è possibile infine trovare anche qualche frase scherzosa: «*ho vissuto come volli. Perché sia morto, non lo so*». Questo modo di intendere l'iscrizione funeraria va quindi a creare dei forti sentimenti che possono emozionare, commuovere, o persino divertire. Secondo Lidia Storoni Mazzolani le epigrafi sono «la poesia umile degli anonimi; proseguono dal sepolcro il colloquio con i vivi, lanciano il loro appello a una sosta, a un momento di meditazione, minacciano chi oserà violare o contaminare quel piccolo terreno consacrato; rivelano la filosofia del defunto, la sua cultura e la sua verità segreta e profonda»¹⁰.

Concentrandoci ora sulle iscrizioni della Via Latina, precisiamo che per le trascrizioni facciamo naturalmente riferimento al *CIL*, ma nei casi in cui non concordiamo con le ricostruzioni, diamo la nostra interpretazione. Ad es., nel caso dell'indicazione degli anni vissuti dal defunto proponiamo AN(-NOS) anziché AN(NIS), MES(ES) anziché MES(IBUS), D(IES) anziché D(IEBUS) trattandosi di complemento di tempo continuato. A conferma abbiamo VIXIT ANNOS scritto per esteso nell'epigrafe IV del nostro elenco.

La prima *epigrafe* che prendiamo in esame è quella incisa in una tavola marmorea di un sepolcro a mensa del cimitero *ad decimum* che riporta l'epitaffio di una certa *Lucila*, della quale si ricorda la durata del matrimonio ma non quella della sua esistenza:

SEVERUS/LUCILAE CON/PARI FECIT QUAE VIXIT AN[NOS] XVI CUM
V/IRO; DEP[OSITA] KALENDIS IUNII: IN PACE!

Senza posa in una delle gallerie del cimitero, una lapide caratterizzata da numerose lacune reca l'immagine dettagliata di un carro, da ricondurre certamente alla professione esercitata da *Severus*, colui che ha fatto erigere il monumento funebre¹¹. Il verbo COMPARI deve intendersi COMPA(RA)RI. Lo scritto è sintetico, ma denso di significato. Si nota che i due nomi, *Severus* e *Lucila*, non hanno riferimento alle famiglie, sono solo i due protagonisti citati in un momento cruciale della loro esistenza: lei muore, lui fa erigere per lei il monumento funebre. A questo però segue la precisazione che lei era vissuta 16 anni con il marito, per il quale non si usa il termine *maritus* come non si

usa per lei il termine *coniunx*. Questi sono termini che hanno una portata giuridica mentre qui si parla di un rapporto tra una donna e un uomo, *vir*, usato nella più ampia accezione semantica; si sottolinea in tal modo un'unione che, al di là del legame legale, fa pensare ad un'armonia di affetti tale che *Severus* vuole ricordarla nell'epitaffio. *Lucila* muore il 1° di giugno, quando la primavera è un tripudio di fiori e colori e non importa precisare l'anno. Il linguaggio essenziale si manifesta anche nell'augurio che *Lucila* trovi la pace: il fatto che il verbo *requiescere* non venga espresso dà maggior vigore alla conclusione dell'epitaffio e all'amorevole congedo di *Severus* la frase si chiude con l'esortazione di speranza, desiderio e augurio senza riferimento ad una staticità eterna, come *requiescere* significherebbe.

Il secondo epitaffio, pertinente al lotto di rinvenimenti nella proprietà Tinagli «in un cavo per l'estrazione della pozzolana» recita:

DIS MANIBUS/ERASTE/M. VLPIUS/ALEXANDER/CONIUGI B[ENE]
M[ERENTI] FECIT ET/SIBI POSTERISQUE EORUM

La tabella marmorea è stata ricostruita quasi del tutto nel suo insieme, con l'unica lacuna visibile nell'angolo superiore destro, da due frammenti ricuciti tra loro. Una modesta cornice a doppio solco definisce lo specchio epigrafico, in questo caso regolare. Le dimensioni sono di media grandezza, cm 37,5 di altezza x 55,2 di lunghezza e uno spessore della pietra pari a cm 3. L'invocazione, rivolta agli Dei Mani, *Dis manibus*, ossia gli spiriti dei morti divinizzati, permette di collocare l'*epigrafe* nel II secolo (precedentemente veniva incisa in maniera abbreviata, *DM*). *Eraste* è un nome problematico. Si può ipotizzare un dativo femminile collegabile alla moglie defunta. A differenza del suo corrispettivo maschile *Erastus*, non è particolarmente frequente con la desinenza *-e* (solo cinque casi, cfr. H. Solin). John S. Kloppenborg¹² spiega che il nome greco *Erastos* (latinizzato *Erastus*) significa "amato" e veniva utilizzato soprattutto a Corinto. Nelle epigrafi latine questo nome tende a voler indicare uno schiavo oppure, in alternativa, un liberto. Altrettanto evidente l'origine libertina imperiale del coniuge dedicante, *M. Vlpus Alexander*, i cui dati onomastici individuano cronologicamente l'incisione a partire dall'età traianea, evidenza attestata come scritto poc'anzi dall'invocazione *Dis Manibus*. Sul medesimo tratto della Via Latina è stata comunque confermata la presenza di altri *Vlpii* (*gens* *Ulpia*): *M. Vlpus Callistianus* che dedica la

tomba a suo padre M. Ulpio Callisto¹³, M. *Vulpius Valerianus*¹⁴, nonché Ulpia Domnina, adagiata in un sarcofago¹⁵. Interessante in questo caso anche l'uso del pronome plurale *eorum* in sostituzione di *suis*, che fa capire come la dedica comprenda anche la defunta compagna: risalta così l'affetto e la generosità dell'ordinante che estende ai discendenti non solo suoi ma anche della moglie l'uso della costruzione funebre.

La III *epigrafe*, collocabile cronologicamente dopo la precedente, si trova all'interno dell'Ipogeo di Trebio Giusto¹⁶ sempre sulla Via Latina. Sulla parete Nord del corridoio di entrata al cubicolo affrescato, ancora inserita nella sua collocazione originaria e posta inferiormente ai loculi 10-11-12, è possibile trovare una lastra di marmo avente dimensioni pari a 17,5 cm di lunghezza per 15 cm di altezza su cui è incisa, in caratteri alquanto irregolari alti circa 3 cm, una sintetica iscrizione funeraria:

D[IS] M[ANIBUS]/FL[AVIUS] ARIS/TOMEN/ES, Q[UI] B[IXIT] AN[NOS]/
XLIII, MES[ES] /SEX, D[I]ES ζ

In questo caso, la contrazione *DM* rappresenta un'eccezione in quanto la tomba è databile in un periodo compreso tra il III e i primi decenni del IV secolo. Degni di nota anche l'uso non così raro dei termini *bixit*, per *vixit*, e *meses* per *menses* che sono spesso attestati in testi epigrafici influenzati dalla pronuncia del latino volgare; si pensi alla caduta nelle lingue romanze della *-n-* nel nesso *-ns*. L'epitaffio presenta spunti interessanti circa le diverse maniere usate per rendere i numerali. Nell'indicazione degli anni di vita del defunto, infatti, gli anni sono espressi con i simboli tipici del sistema numerico romano, XLIII; il numero dei mesi è indicato secondo un insolito procedimento, ma non privo di confronti nell'ambito dell'epigrafia funeraria, con la parola *sex* scritta per esteso, mentre nell'indicazione dei giorni è presente il simbolo dell'alfabeto greco corrispondente al numero 6. Il ricorso a questo segno grafico nell'ambito di un'iscrizione latina sembra far riferimento a un'origine greca e, infatti, il nome *Aristomenes* ci porta a questa spiegazione. In altri casi il riferimento può essere ad un'origine orientale della persona che aveva commissionato il testo o dell'artigiano che lo aveva inciso. A differenza delle precedenti, questa iscrizione non ha carattere di dedica e non è carica di sentimenti di amore e affetto coniugale o materno o paterno, risultando solo indicativa del nome e dell'età del defunto.

Sempre all'interno dell'Ipogeo di Trebio Giusto è possibile trovare l'iscrizione più importante di tutto il sepolcro, ben visibile in quanto disposta in modo non regolare lungo il contorno esterno della lunetta dell'arcosolio che si dischiude verso la parete di fondo, al cui centro è ritratto il defunto. Le parole sono separate da regolari sospensioni, costituite da puntini:

TREBIUS IUSTUS ET HO[N]O[R]ATIA SAEVERINA/FILIO MAERENTI
FECERUNT/TREBIO IUSTO SIGNO ASELLUS/QUI VIXIT ANNOS XXI/
MESES VIII, DIIS XXV

In questo affresco sono presenti molte particolarità¹⁷: la mancanza dell'invocazione agli Dei Mani, l'impiego di *meses* per *menses*, la grafia del numero VIII al posto di IX (caso questo, tuttavia, abbastanza frequente nelle incisioni funerarie). L'elemento di maggior importanza per il significato che racchiude è il participio presente di *maereo*: *maerenti* al dativo concordato con *filio* che rivela la tristezza sua al rendersi conto di morire e la tristezza dei genitori al capire che egli era consapevole della propria fine. Il testo ci dice che egli è morto a 21 anni e tutta l'epigrafe è pervasa da un dolore ineluttabile. La struttura complessiva del testo è chiara e semplice, trattandosi della dedica posta da Trebio Giusto e Onorazia Severina al figlio che porta gli stessi nomi del padre con l'aggiunta del soprannome *Asellus*, attestato anche in altri casi in ambito urbano sia come *cognomen* sia, come in questa occasione, come *signum*. È anche probabile, ma non è certo, che questo soprannome sia stato scelto per il suo significato letterale di *asinello*, come forma di grande modestia o per il fatto che l'asino era considerato un animale sacro dai seguaci dello gnosticismo. Più verosimile appare l'ipotesi che *Asellus* sia uno dei *cognomina* derivati da nomi di animali particolarmente impiegati in età tardoimperiale. Degno di nota il fatto che *Asellus*, declinato come nominativo, non sia concordato con gli altri elementi onomastici del personaggio cui si riferisce: possiamo supporre che si sottintenda una proposizione relativa¹⁸. Riguardo al fatto che nell'iscrizione risulti Horonatia anziché Honorazia riteniamo si tratti di un errore piuttosto che pensare che il nome scritto sia esatto e che Horonatia, indichi un gentilizio indipendente derivato da *Horo nata* cioè "nata dal Dio Oro"¹⁹. Altri interessanti spunti sono offerti dalla toponimia degli altri personaggi. I *cognomina Iustus* e *Severina*, qui scritto con il dittongo *-ae*, sono di uso abbastanza comune, non quanto però i gen-

tilizi *Trebius* e *Honoratia*. Il primo infatti è attestato in ambito urbano ed è presente anche nell'onomastica di alcuni esponenti di stirpe senatoria, come ad esempio *L. Trebius Germanus*²⁰ o *Trebius Maximus*²¹. Il gentilizio della donna è invece molto meno diffuso, gli unici esempi a Roma sono infatti quelli di *C. Honoratius Isphnos*²² e *Honoratius Macrinus*²³. Trattandosi di un nome ricavato da un *cognomen* latino con l'aggiunta del suffisso *-ius*, con un processo tipico dell'area celtica, non sorprende che questo gentilizio risulti principalmente diffuso nella *Gallia Belgica* e nelle *Germania Superior*²⁴, province di cui potrebbe essere originaria la compagna di Trebio Giusto.

Altre iscrizioni della seconda metà del IV secolo, sempre provenienti dalla Via Latina, tornano ad essere dedicate al coniuge scomparso; in una di queste il marito, sopravvissuto alla compagna, si rivolge a lei così:

AURELIUS EXUPERAN/TIO (*) BENEMERENTI FECIT/CONIUX DUL-
CISSI/MA

Nel complesso l'epitaffio è asciutto e conciso e lascia intuire facilmente, grazie all'epiteto elogiativo assegnato da Aurelio, il carattere della donna scomparsa, *coniux dulcissima*. Da notare l'uso del termine *coniux* e di come in questa circostanza l'uomo venga citato solo con il nome. Non appaiono, anche qui, né l'invocazione agli Dei Mani né l'augurio *in pace*. Tra *Exuperantio* e *benemerenti* è presente un simbolo (*) di forma quasi circolare o a "doppia C" che fa pensare ad un errore, quasi una cancellatura, dello scalpello. In tal caso si potrebbe supporre che anche la desinenza *-o* di *Exuperantio* sia errata e che potrebbe essere sostituita dalla forma *Exuperantiae* o *Exuperantie*.

La sesta *epigrafe* esaminata, di dimensioni pari a cm 35,5 x 100 x 2 e datata intorno al IV secolo, è concisa come la precedente:

[FI]LIE B[ENE]M[ERENTI] CONSTANTIE QUE/VIX[IT] A[NN]OS
XVIII[M]ENSES] N[UMERO] IIII D[IES] VIII/ D[EPOSITA] X KAL[ENDAS]
OCT[OBRES]

Da notare la grafia IIII al posto di IV. L'iscrizione lascia intuire il dolore immenso per la morte della giovane Costanza. Come sopra, non appaiono né invocazioni agli Dei Mani né l'augurio che la defunta riposi in pace: è suf-

ficiente per il genitore o i genitori dedicanti riportare quanti anni sia vissuta Costanza perché si comprenda la tragedia che si è abbattuta sulla famiglia.

L'ultima incisione, visibile su una lastra marmorea e datata anch'essa IV secolo, è composta da due frammenti combacianti di grandi dimensioni, cm 33,5 x 125 x 4,8:

D[E]P[OSITIO] RUFINES DIE NONARUM OCT[OBRIUM]/QUE VIXIT
ANN[OS] XXII M[ESES] II D[IES] V/CONIUGI BENEMERENTI IN PACE

Il testo, molto lineare e asciutto, è dedicato da un coniuge anonimo e indica la data della deposizione di *Rufine*, definito come genitivo alla greca; in questo caso ritorna l'augurio di riposare in pace, ma non è visibile nessuna invocazione agli Dei Mani.

Analizzando questi sette esempi, abbiamo cercato di mettere in risalto una serie di dati interessanti riguardanti sia i committenti sia i personaggi sepolti, a conferma che la decifrazione delle iscrizioni funerarie porta ad acquisire non solo i caratteri stilistici letterari, ma anche le notizie più importanti al fine di incrementare le attuali conoscenze del mondo antico, in questo caso della Roma imperiale. Questo studio ha fornito dettagli sugli usi e costumi delle donne e degli uomini che vissero prima di noi e che nella loro semplicità, attraverso la rappresentazione del sentire e del vivere quotidiano, fecero la storia. Come scrisse Gian Carlo Susini:

Forse più che in qualsiasi altra cultura, la proporzione delle iscrizioni funerarie nel mondo romano è schiacciante rispetto alle iscrizioni di ogni altra categoria: si è già detto che questa circostanza consente un'approfondita conoscenza della storia delle persone e del loro quotidiano, permette di giungere a delineare una nuova storiografia in cui ci sia posto all'uomo, al povero di tutti i giorni. Attraverso l'analisi delle iscrizioni funerarie, soprattutto ricevono luce le culture che in qualche modo appaiono subalterne, talvolta persino quelle che pragmaticamente sono state definite le culture della miseria²⁵.

Note

¹ “*Si deve imparare tutta la vita a vivere e, cosa di cui ti meravigliarai probabilmente di più, si deve imparare tutta la vita a morire*”: Seneca, nella sua opera *De brevitae vitae*, fornisce validi contributi all’idea che l’essere umano ha costruito riguardo alla morte.

² Come descritto dalla Legge delle XII tavole del V sec. a.C.

³ “*In città i morti non devono essere né sepolti né cremati*”: per questo motivo le necropoli venivano collocate fuori le mura dell’Urbe.

⁴ Questa particolare tecnica costruttiva caratterizzava molte tipologie di coperture dell’età imperiale e consisteva in grandi elementi di pietra modellati e posti ad angolo acuto; l’arte di lavorare e tagliare la pietra, la *stereotomia*, seguiva precise regole geometriche e tale metodologia era ben nota e utilizzata dai costruttori romani.

⁵ La pratica del reimpiego in architettura consiste nel riutilizzo di materiale usato per le antiche costruzioni in quelle più recenti; questo fenomeno assunse caratteristiche ben riconoscibili nell’architettura romana tardoantica.

⁶ L’accaduto è ampiamente documentato nel volume di R. REA, *L’ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina: scavi e restauri*, Città del Vaticano, Pontificia commissione di archeologia sacra, 2004.

⁷ La descrizione di una nota tomba a tempio sembra essere quella che Cicerone volle costruire per la figlia Tullia.

⁸ “*Questo monumento non passerà all’erede*”, caso all’epoca frequente e a tutt’oggi ancora attuale.

⁹ Gramsci annotò numerose considerazioni sul tema della morte e sul valore storico quasi testamentario delle epigrafi antiche.

¹⁰ L. STORONI MAZZOLANI, *Iscrizioni funerarie romane*, Milano, Rizzoli, 1991.

¹¹ Cfr. FERRUA, 1938.

¹² Nel suo volume *Christ’s associations: connecting and belonging in the ancient city*, Kloppenborg espone le proprie ricerche in merito al significato dei nomi greci poi latinizzati.

¹³ CIL VI, 36569.

¹⁴ CIL VI, 36578.

¹⁵ Cfr. R. REA, «Latina via. I-II miglio», in *LTUR*, 3 *Suburbium*, 2005, pp. 148-149.

¹⁶ Trebius Iustus era un ricco proprietario terriero e costruttore edile.

¹⁷ Come evidenziato da Rossella Rea nel volume precedentemente citato in nota 6.

¹⁸ Cfr. I. KAJANTO, *Supernomina: a study in latin epigraphy*, Helsinki, Societas scientiarum Fennica, 1966.

¹⁹ Dal volume di R. REA, *L'ipogeo di Trebio Giusto sulla Via Latina*, Città del Vaticano, Istituto Grafico Editoriale Romano, 2004, p. 81.

²⁰ *PIR*, T, 241.

²¹ *PIR*, T, 242; W. ECK, *Senatoren von Vespasian bis Hadrian: Prosopographische Untersuchungen mit Einschluss der Jahres-und Provinzialfasten der Statthalter*, München, C.H. Beck, 1970.

²² Cfr. S. PANCIERA, «Qualche nuova iscrizione urbana d'interesse onomastico», in *Studia in honorem Iiro Kajanto (Arctos, Suppl. II)*, Helsinki, Helsingfors, 1985.

²³ *CIL* XV, 1189.

²⁴ *CIL* XIII.

²⁵ Dal volume di G. C. SUSINI, *Epigrafia romana*, Roma, Jouvence, 1982, p. 99.

Federico Bulfone Gransinigh

Analisi di un manoscritto inedito della famiglia Schiavi conservato presso i discendenti: appunti d'architettura del XVIII secolo

Questo studio, sul solco delle commemorazioni dei trecento anni dalla nascita di Domenico Schiavi, svoltesi nel 2018, pone l'attenzione su una raccolta di documenti manoscritti ancora di proprietà della famiglia Schiavi da Tolmezzo¹, diversi sotto certi aspetti da quelli conservati presso la Biblioteca dei Civici Musei e Gallerie di Udine². L'aggiunta di quest'ulteriore tassello alla conoscenza della trattatistica della bottega tolmezzina, permette di individuare altre figure che, nei decenni, si sono alternate nella conservazione e implementazione del *corpus* dei manoscritti. Questi fogli, in parte rilegati, consentono di comprendere l'attività e la formazione culturale di un'intera famiglia d'artisti e architetti attiva in Friuli, Veneto e Istria dal XVIII al XIX secolo.

Le prime informazioni della famiglia in terra friulana si hanno dalla fine del Seicento, quando Domenico *senior* (ante 1689 -), di origini vicentine come dimostrato dall'atto di matrimonio, si trasferì nella città di Tolmezzo³. Nella nuova patria egli si dedicò sin da subito all'architettura. Già il capostipite viene menzionato in molti cantieri della Carnia ed è questo impegno che darà l'indirizzo per le generazioni future, le quali si dedicheranno con risultati degni di nota, nel campo dell'architettura, della pittura e della decorazione a stucco.

Angelo Schiavi (ante 1711-), figlio di Domenico *senior*, seguì le orme del padre, ma delle sue attività, per ora, non si conoscono con precisione i dettagli essendo, come si presume, cresciuto all'ombra della figura paterna. Egli, assieme al padre, potrebbe aver contribuito alla costruzione della villa e opificio appartenenti alla famiglia Linussio⁴. Angelo ebbe otto figli, tutti impegnati all'interno di quella che oramai si può definire bottega familiare. Domenico Schiavi *junior* (1718-1795) fu il più rinomato e colui il quale portò l'impresa familiare ai massimi livelli di notorietà e di produzione artistica. Domenico fu il primo a essere chiamato e a definirsi architetto. L'importanza espressa attraverso la professione, è forse la cartina al tornasole con la quale ci si può

approcciare all'analisi dei manoscritti che lui, e la sua bottega, hanno vergato in un arco di tempo abbastanza ristretto.

L'evoluzione dei trattamenti nei documenti ufficiali, da capomastro a «signor Domenico Schiavi architetto di Tolmezzo», «pubblico architetto Domenico Schiavi» oppure «*Dominus Dominicus Schiavi huius terrae haedificius praefectus*»⁵, indica le tappe di un riconoscimento professionale, sociale e intellettuale della sua figura e della bottega. Le definizioni, quindi, con cui lo si trova menzionato nei documenti permettono di comprendere il ruolo rivestito quale custode delle competenze teoriche, scientifiche e tecniche infuse anche nei manoscritti.

Oltre a Domenico *junior* si distinse anche il fratello Francesco (1721-1798), il quale ricoprì sempre il ruolo di capomastro e direttore di cantiere e in qualche frangente di progettista; egli ebbe un ruolo fondamentale nella stesura di parte dei manoscritti famigliari, come si vedrà più avanti.

L'altro fratello Antonio (1736-1783) sarà ricordato, invece, come frescante e decoratore; di lui rimangono numerosi affreschi e dipinti disseminati nei vari edifici religiosi realizzati dalla famiglia lungo tutto l'arco temporale di massima espansione. L'arte plastica dello stucco, in massima parte, invece, fu praticata dal figlio di Domenico, Ilario (1754-) delle cui opere rimangono chiari esempi sia in villa Linussio a Tolmezzo sia nella Ca' Bianca di San Vito al Tagliamento, in provincia di Pordenone e in numerose chiese sparse nell'arco alpino friulano. Anch'egli, come si vedrà, parteciperà alla composizione di molti disegni presenti all'interno dei manoscritti famigliari.

Il valore culturale e la capacità organizzativa della bottega determinarono, con la presenza di Domenico *junior*, una veloce crescita delle committenze, la quale doveva essere sostenuta da conoscenze di cantiere e teoriche ben strutturate quali si vedranno all'interno dei vari manoscritti.

L'ascesa e la notorietà del clan famigliare avvenne, oltre che per le capacità dimostrate nella gestione dei cantieri e la rispondenza dei progetti proposti alle dinamiche di linguaggi e “desiderata” della comunità, anche e soprattutto per l'abilità nell'intrecciare rapporti stretti con le comunità e i parroci, condividendone le istanze sociali grazie alla conoscenza di quei vocaboli costituenti il linguaggio che si connoterà allo stesso tempo comprensibile per le masse e aulico per i committenti culturalmente e socialmente elevati.

Quest'imponente “macchina d'azione” aveva però trovato la scintilla iniziale nel mecenatismo dell'imprenditore Jacopo Linussio (1691-1747), il qua-

le sarà l'elemento che porterà alla notorietà la figura di Domenico Schiavi, impegnato su incarico dell'imprenditore stesso, nella progettazione e realizzazione del duomo di Tolmezzo⁶ e di numerose altre chiese disseminate sul territorio montano friulano.

*Influssi e linguaggi architettonici nel Friuli del XVIII secolo:
breve considerazioni*

Al fine di comprendere le dinamiche del successo avuto dalla bottega Schiavi da Tolmezzo e, allo stesso tempo, leggere con maggiore coscienza il manoscritto che si andrà ad analizzare, è fondamentale tracciare alcune linee nella divulgazione delle teorie architettoniche stigmatizzate in un continuo processo osmotico messo in atto dalla cultura friulana debitrice, in questo caso, delle correnti sviluppatesi principalmente tra Venezia, Treviso, Vicenza, ma anche Roma.

Sin dal XVI secolo i linguaggi palladiani hanno da sempre definito in maniera forte le istanze del costruire soprattutto in una città e territorio, quello udinese, intimamente legato alla Serenissima e alla presenza di Andrea Palladio grazie al mecenatismo di alcune famiglie aristocratiche⁷. Da questo presupposto, considerare il contesto moderno friulano come "provinciale" rende assai poco merito alla professionalità delle maestranze, fra le quali gli Schiavi sono il massimo esempio, che in questo territorio si sono radicate nei secoli riuscendo a controllare opere architettoniche complesse. Soprattutto nella seconda metà del Settecento si assiste a un progressivo allontanamento dalle forme del tardo barocco per lasciare spazio a un linguaggio che prelude al neoclassicismo.

L'importanza assunta dalla bottega Schiavi, presuppone anche la limitata presenza di figure professionali "importanti" dell'epoca, fra le quali Domenico Rossi⁸ o Giorgio Massari⁹. Questi, infatti, vedranno la loro opera circoscritta a singoli interventi, i quali lasceranno comunque un nutrito corpo di nozioni ed esempi fatti propri dalle botteghe friulane. Come afferma Donata Battilotti¹⁰, sicuramente, queste figure ebbero una presenza non costante sul territorio e in molti casi i loro progetti furono inviati ai committenti senza aver mai compiuto sopralluoghi; questa lacuna, lascerà ampio spazio alle interpretazioni da parte dei capimastri e architetti locali, veri esecutori del progetto, permettendo loro di modificare, in parte¹¹ le idee iniziali dei "maestri". L'iniziale circolazio-

ne di modelli, permetterà, quindi, la determinazione di una coscienza culturale in parte diversa, frutto di pratiche locali e approcci nuovi.

Un'altra questione rilevante per quanto riguarda i progetti in terra friulana è la presenza, in molti casi, dei committenti come veri e propri orchestratori dell'idea, i quali commissionarono opere a maestranze esperte, che si tramandavano in ambito familiare una prassi tecnica ben consolidata, servendosi anche di disegni, sagome e riferimenti desunti dalla trattatistica tradizionale, come quella di Sebastiano Serlio, Andrea Palladio o Vincenzo Scamozzi, per citare alcuni esempi ritrovati all'interno dei taccuini attribuiti alla famiglia Schiavi. In questo caso, la figura di Jacopo Linussio, mecenate e imprenditore tessile tolmezzino, può essere considerata emblematica in quanto egli intervenne con forza nelle decisioni riguardanti prima la sua villa-opificio sorta nella periferia della città di Tolmezzo e, poi, nelle scelte attuate all'interno del duomo cittadino progettato da Domenico Schiavi.

La cultura scientifica settecentesca, inoltre, è una componente importante che si ritrova costantemente all'interno dei documenti lasciati dalla bottega tolmezzina e, nello specifico, nel manoscritto che si andrà ad analizzare. Nelle sue pagine, si affiancano lo studio dei maestri e degli ordini architettonici, delle soluzioni tecniche più specialistiche fra le quali la produzione e lavorazione della calce, la realizzazione di centine per cupole o i calcoli per il tracciamento di orologi solari. Attraverso le pagine che verranno analizzate si definiranno maggiormente, quindi, le conoscenze possedute dalla bottega, le quali inseriscono i suoi membri in quel sentire di rinnovamento tecnologico e scientifico tipico dell'architettura della seconda metà del XVIII secolo.

Quest'approccio, ampiamente presente nell'opera e in alcuni fogli dalla raccolta, fu portato in Friuli fra gli altri dal conte Francesco Riccati (1718-1791)¹², esponente della famiglia che aveva dato inizio allo studio di quella cultura architettonica illuminista che tanto influenzò la marca trevigiana, il Veneto e i territori a est. Accanto agli interessi prettamente umanistici quali lo studio dei trattati del Palladio o di Jacopo Barozzi da Vignola e tramite essi, delle nozioni vitruviane, unite alla conoscenza della trattatistica straniera e italiana sull'architettura, i membri di questa nobile famiglia si dedicarono allo studio di materie a carattere scientifico e musicale. La cultura riccatiana, quindi, rappresenta la fusione unitaria di due componenti, quella umanistica, più tradizionale e quella scientifica prettamente di derivazione illuminista. Questi concetti si possono ritrovare anche nei taccuini della famiglia Schiavi,

nei quali oltre allo studio degli ordini e delle proporzioni o al ridisegno di singole architetture, vi è un'attenzione alla pratica di cantiere e alle strutture civili¹³, argomenti sempre letti con pragmaticità e senso pratico.

Alla luce di queste considerazioni, si sottolinea con forza l'importanza di queste botteghe famigliari nella veicolazione dei linguaggi architettonici (ma anche pittorici e del cantiere plastico) e fra queste quanto sia stata fondamentale per la riforma della *facies* settecentesca friulano-veneta la bottega edile degli Schiavi.

*Il manoscritto*¹⁴

Il documento preso in esame è composto da più “sezioni”, interessanti sia per la grafia e la forma intrinseca del testo, sia, soprattutto, per i temi trattati. Sulla terza di copertina, al centro con inchiostro di china nero, è riportato il nome Francesco; la grafia è tipicamente settecentesca e, grazie ad una comparazione calligrafica¹⁵, permette di collegare il nome al fratello del più noto Domenico. Il primo foglio, non numerato, riporta in una grafia più veloce e a tratti disomogenea, alcuni conti riguardanti le spese per la realizzazione di una rosta posta nei pressi della città di Tolmezzo. Dal confronto con un documento¹⁶ redatto da Francesco Schiavi, si è propensi ad attribuire questo primo foglio alla sua mano. Il breve sunto economico probabilmente va legato al foglio n. 153¹⁷ (figg. 1-2) posto alla fine dell'intera raccolta.

Il documento datato al 23 maggio 1780, redatto a Tolmezzo, inizia con l'indicazione precisa delle misure, in passi veneti:

Spesa da farsi alla Rosta d'anominata Cavana l(a) / qualle e di Lunghezza di Passi Andanti n°: 100 circa / distanza di detta P:^a 100: circa, da farsi un tratto di Ro[...] / sive Turione di Pietra Lavorata à Corso di Passi 12, / di altezza nella Testa a meza note passi 4 . ed a mez(o di?) / passa 3. circa Larga intondo passa 3 ½. ed nella / superficie passi. 1 piedi 3; come dimostra quel picol(o) / abbozzo; Fatto il sopra luocco ed esaminato sito per sito / in quelle Avvalle vedendo le impossibilita di Radu = / nare tante pietre per il bisogno di d.^{to} Turrione, così / permeterano à chi si sia il Rimanente il Lievo di / Pietre nela Rosta vecchiò¹⁸ sotto la Fornace di Sig.ⁿⁱ Linussi. [...]

23. Maggio 1780 Tolmezzo

Inesada farsi alla Rosta d'anoninata Cucana
 qualle e di lunghezza di Passi Andanti n: 100 circa
 distanza di detta P: 100 circa da farsi un tratto di Rosta
 siue Luvione di Pietra Lavorata a Corso di Passi 12
 si altera nella Rosta a meza note passi 4. ed a meza
 passa 3. circa larga intondo passa 3. e. ed nello
 superficie passi 1 piedi 3. come dimostra quel piccolo
 abbozzo fatto il sopra luoco ed esaminato sito per sito
 in quelle Anualle vedendo le impossibilita di Radu-
 nare tante pietre per il bisogno di S. Luvione con-
 permetterano a chi li sia il Rimanente il Rocio di
 Pietre nella Rosta vecchia sotto la Fornace di S. Luvione

Rosta da quattro Latti Lavorata siue la Fornata
 verso Zorro fa Passi quadri 42 ed simile quella
 verso la Fornace non compreso le due teste fa
 Passi quadri 84 az 112: il passo - - - L 9408.

Terra pieho P traverso con alquanti pari di muro
 secco verso la Rosta e il timpieno piu
 alto della rosta L piedi 12 di lunghezza
 Passi 75 circa az 25: il passo - - - L 1875.

Altro simile in continuazione alla Rosta L passi
 andanti n: 80 circa perche questo uo-
 sempre diminuendo az 8: il passo fa - - L 040.

N.B. a passa andante li L. 12 passi az 784: il passo
 a Passa Cati lono n: 108: - - - L 87: 2: 22 passi

Summa L 11923.

Figura 1. Elenco delle spese da farsi per la realizzazione della rosta nei pressi di Tolmezzo, 23 maggio 1780, A.F.S., Manoscritto Schiavi, f. 1.

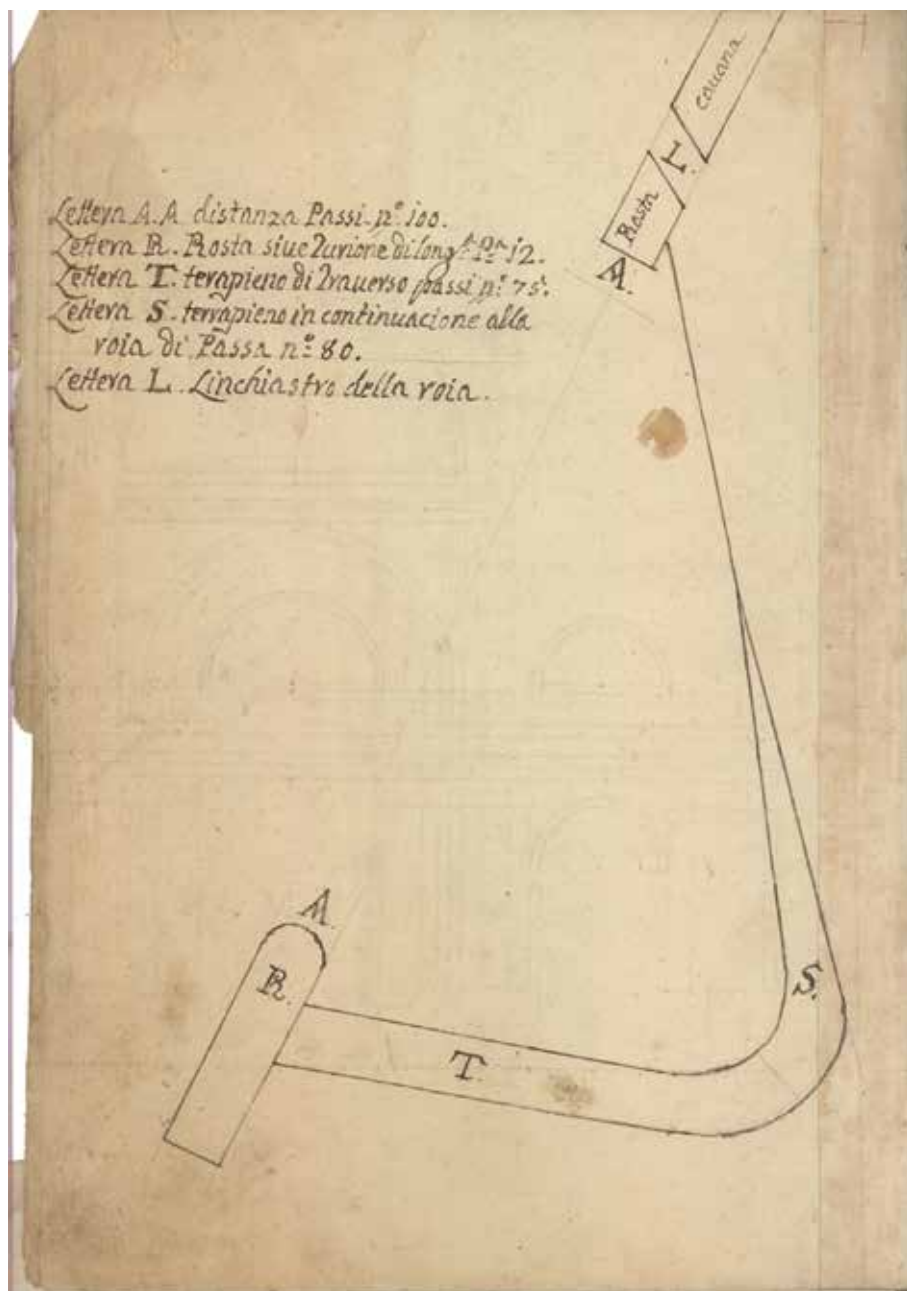


Figura 2. Disegno a china con legenda annessa nella quale si descrivono le parti e le misure riguardanti la Rosta da realizzarsi sul torrente But, nei pressi di Tolmezzo, A.F.S., *Manoscritto Schiavi*, f. 153.

In questo foglio si nota la scrittura veloce, poco attenta all'ortografia e con qualche abbreviazione, tipica di un "documento-lista" fatto a uso interno per la gestione di un cantiere e l'indicazione "nero su bianco" delle azioni e lavorazioni necessarie per portarlo a compimento. Sul retro della pagina, inoltre, è tracciato uno studio in cui è abbozzata la ritmica di una parte interna di un edificio culturale. Un arcone a sesto rialzato è impostato su un'alta cornice e paraste laterali, accanto al quale, sulla sinistra, s'intravede un portale a tutto sesto e al di sopra, sempre poggiante sulla cornice a correre, una finestra termale. Il disegno, tracciato con squadre e china, riproduce forse una cappella laterale e un'adiacente nicchia presbiterale. Guardando, infatti, con maggior attenzione la pianta di una chiesa a matrice centrale e l'alzato interno riprodotti rispettivamente negli ultimi fogli del manoscritto, n. 151 e seguente, si scorge una possibile relazione, la quale porterebbe a pensare che il foglio iniziale e i tre fogli posti alla fine del manoscritto siano legati e corrispondano a una prima mano diversa da quella che redasse buona parte del codice. Si ha così la prima ipotesi, cioè quella secondo la quale le mani a intervenire sul manoscritto furono principalmente sia quelle di Francesco Schiavi, in minima parte quelle di Domenico *junior* e di Ilario figlio di Domenico¹⁹, in epoca più tarda, come attestato dall'appunto presente nel foglio n. 147, quella di Francesco Paolo Schiavi (1776-1842)²⁰ il quale, in maniera chiara traspose a matita, il 28 ottobre 1833, un suo parere sulla qualità degli edifici religiosi della sua epoca: «in questo secolo non usano chiese in Architettura. A. D. F. S. 28 8bre 1833» (fig. 3).

Al primo foglio, fronte e retro, seguono trenta pagine numerate dal n. 1 al n. 29²¹ in cui è trascritta, in maniera ordinata e con poche note a margine, la «Memoria Utilissima Sopra una nuova scoperta nell' / Arte di fabbricare, la qual consiste nella composizione di / un Cemento, o Smalto, adattato ad un'infinità di Opere / in tal genere, e di una solidità e durata non inferiore / a quello dei Romani, ritrovata dal Sig.^r Lorient Meccanico / del Re di Francia e di suo ordine pubblicata a Parigi. / Ed ora per la terza volta tradotta nell'idio- ma Toscano.»²² (fig. 4)

Il testo ripropone la terza edizione tradotta²³ del volume di Antoine Joseph Lorient (1716-1782), dato alle stampe per la prima volta nel 1774²⁴; l'inventore francese è noto anche per essere fratello minore dell'architetto Louis Adam Lorient (1700-1767), L'opera, che riscontrò notevole successo essendo giunta alla terza edizione italiana già nel 1783²⁵, descrive alcune considerazioni fatte

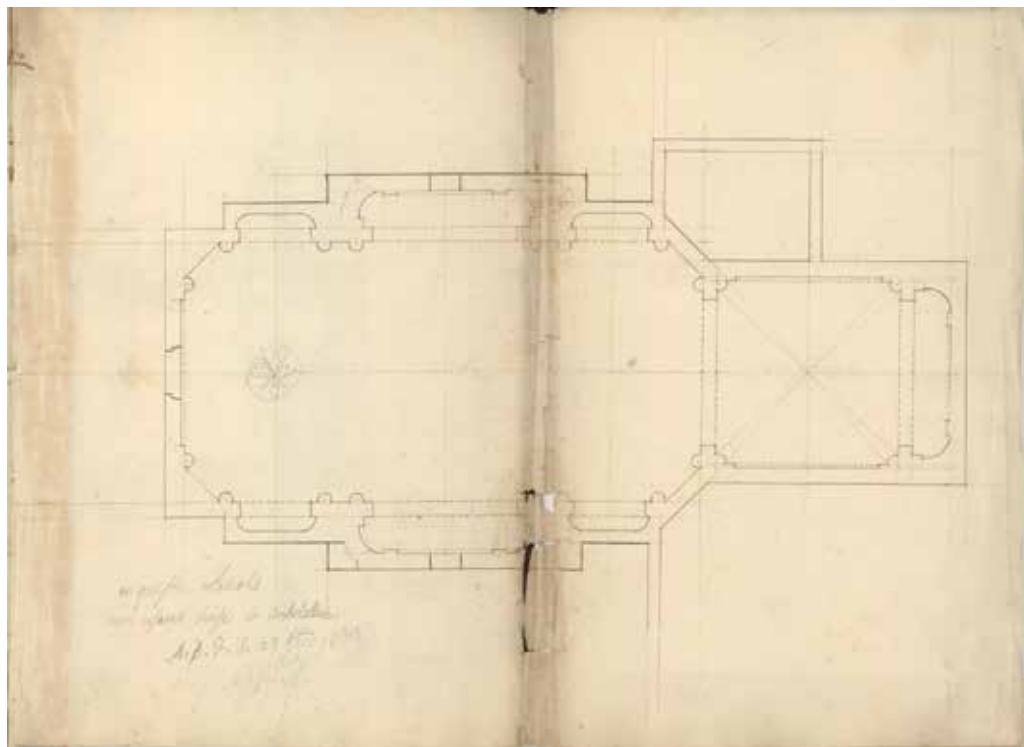


Figura 3. Appunto lasciato a matita dall'architetto e impresario Francesco Paolo Schiavi (1776-1842), A.F.S., *Manoscritto Schiavi*, f. 147.

dall'architetto e inventore francese in merito alla produzione di vari tipi di malta, già citati per alcune mescole nella *Storia naturale* di Plinio il Vecchio.

Il trattato francese, qui ricopiato con grafia pulita e attenta, è corredato da commenti e considerazioni di carattere costruttivo le quali forniscono una lente d'ingrandimento attraverso la quale comprendere l'importanza data alla cultura classica, delle tecniche dell'antica Roma e dell'analisi dei monumenti antichi, non solo attraverso il ridisegno, ma anche tramite la descrizione delle tecniche:

Egli (Loriot) sempre attento ai / modi di giovare alla Patria e alle Arti, esaminava con gran dila = / genza e sorpresa insieme, gl'avanzi della Romana magnificenza spar = / si in molti luoghi nelle Provincie Meridionali della Francia. in principio / stabili, mediante le sue osservazioni,

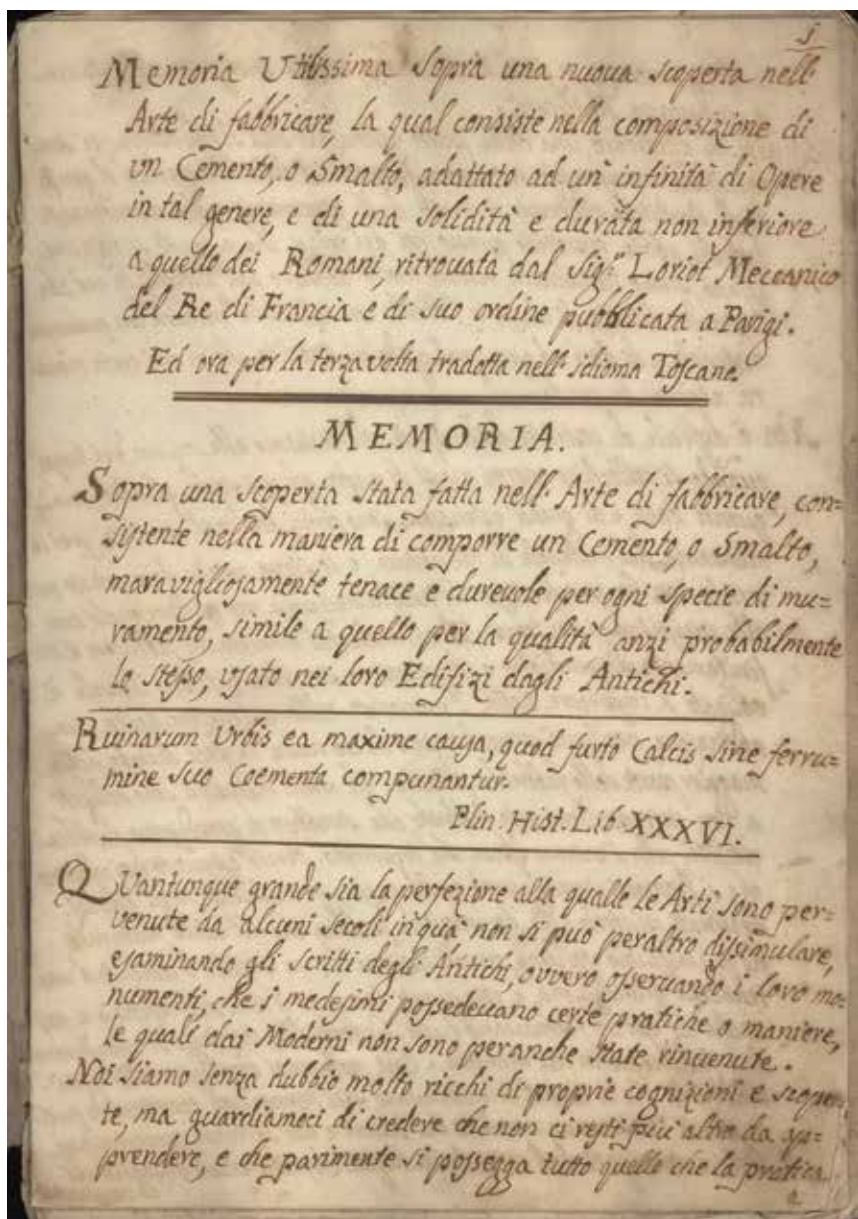


Figura 4. Prima pagina, numerata, della «Memoria Utilissima Sopra una nuova scoperta nell'Arte di fabbricare, la qual consiste nella composizione di un Cemento, o Smalto, adattato ad un' infinità di Opere in tal genere, e di una solidità e durezza non inferiore a quello dei Romani, ritrovata dal Sig.^r Lorient Meccanico del Re di Francia e di suo ordine pubblicata a Parigi. Ed ora per la terza volta tradotta nell'idioma Toscano.», A.F.S., Manoscritto Schiavi, p. 1, f. 1.

che quella mirabile solidità non / poteva essere il risultato di un segreto particolare, nè un vantaggio / del luogo, e neppure dipender poteva da una special prerogativa / dei materiali messi in uso, ma ben si il prodotto di una pratica e la = / voro popolare e volgare, eseguito da un mondo di artefici occupati / in simili opere²⁶.

L'attenzione posta alle architetture antiche, si ritrova per esempio nella prima nota presente all'interno del testo, la quale riporta con dovizia i materiali usati all'interno, si suppone dell'anfiteatro di Lione, del quale erano già visibili dei resti²⁷ all'epoca di Lorient:

(1) Negli antichi avanzi di un'opera Romana che si vede a Lione, passeggiando / lungo le rive del Rodano, esciti dalla Strada di S. Chiara, se ne vede un esem = / pio. Vi si vedono impiegati anche i ciottoli del fiume, i quali sono talmente in = / sieme collegati, che riesce molto più facile spezzarsi, che separarli dallo / smalto che trovasi tra i loro interstizij²⁸.

Il testo prosegue sempre descrivendo la composizione delle murature e soffermandosi a delineare quella che è la sezione tipica di una muratura a secco, come sono anche quelle visibili tutt'oggi negli edifici dell'antica Roma:

Questi monumenti, per la maggior parte, fanno vedere essere statti alzati / mediante smisurati ammassi, tanto in larghezza che in altezza, l'interno / dei quali è chiaramente formato da pietruccie e sassuoli d'ogni specie / alla rinfusa ammassati, e insieme legati da una mestura, o smalto, / in principio tanto liquido da potersi insinuare nei minimi interstizi, per for = / mare un tutto di quell'aggregato di materie, sia poi che queste sieno state / gettate in un bagno di tale smalto o cemento, o sia che questo sia stato / versato addosso di loro dopo essere state accomodate²⁹.

Il trattatello sul *caementum*, si addentra nelle tecniche costruttive e nei metodi per la realizzazione della calce viva e della malta idraulica. Questo avviene attraverso alcune considerazioni sulla resistenza e durabilità di quest'ultima. Non a caso, in questo manoscritto, a differenza di quelli conservati presso i Civici Musei di Udine, è posta molta attenzione ai materiali e alle tecniche costruttive come già evidenziato dai fogli inerenti la rosta sul

torrente But. È da ricordare come la bottega tolmezzina degli Schiavi ebbe la capacità di spaziare tra interventi aulici d'architettura e cantieri prettamente strutturali e ingegneristici come, appunto, la rosta nei pressi di Tolmezzo o i ponti che Domenico realizzò e dei quali sono pervenuti anche alcuni disegni.

Il copiatore, in questo caso Francesco, prosegue nella stesura del testo tradotto il quale descrive nelle pagine successive i metodi di amalgama, l'uso della calce viva assieme al coccio pesto e alla pozzolana. Proprio in merito a questi ultimi materiali utilizzati per l'amalgama descritta dal Lorient, nel testo si fa menzione di una lettera inviata il 13 febbraio 1765 dal marchese di Marigny, direttore generale delle fabbriche del Regno di Francia, all'inventore parigino nella quale il nobile francese fornisce alcune osservazioni «[...] al di lui sistema (di Lorient), sul servirsi che si fa in Italia, e / principalmente a Napoli, della Calcina viva con il Rapilo³⁰ e / la Pozzolana»³¹.

Confrontando il testo, ricopiato dal fratello di Domenico Schiavi, con l'opera a stampa del Lorient, si notano alcune discrepanze soprattutto nell'ortografia, mancando in certi casi per esempio le doppie o gli accenti. Altro elemento interessante è la presenza delle note, già citate, poste sui bordi dei fogli. Queste ultime, con caratteri di altezza minore, riportano alcune specifiche, utili alla miglior comprensione del testo.

A pagina 11 viene riportato, nelle righe in cui si cita la calce viva e il «*co-ementa*» la nota «calcina / viva / à là vertu / di dare al ce = / mento o smal = / to»; questa specifica enfatizza un passaggio del testo, infatti essa ripropone un brano presente nella frase:

Ma / egli (l'autore) parla della mancanza d'una Calcina, la quale sola aveva la virtù di dare / al cemento o smalto le qualità più perfette che ogni fabbricatore poteva desiderare; / e questa Calcina no può in modo alcuno essere la Calcina spenta e sciolta; imperochè / il più semplice sperimento insegna, che venendo impiegata vecchia in qualunque tem = / po, ed in qualunque dose, sebbene in un certo grado di combinazione ella produca / uno smalto migliore dell'altro, mai però se ne ottiene uno che si accosti nella qua = / lità o quello dei Romani.

Le annotazioni a margine quasi in ogni foglio sono principalmente riproposizioni di parti salienti del testo; questo per creare un rimando immediato con l'argomento trattato, al fine di essere individuato senza dover rileggere

l'intero trattatello. Infatti, il copiatore ha dotato il testo di un indice finale alle pagine 28 e 29. In questo elenco molto dettagliato, sono riportate le annotazioni a margine, con il numero di pagina corrispondente, ordinando così l'elenco dei piccoli paragrafi.

Dopo l'indice, a pagina 29 e 30, sono trascritti alcuni appunti, con la medesima grafia; in essi sono ribadite con precisione alcune caratteristiche tecniche dello «smalto» e della calce:

«Segue La Racolta dello Smalto /

Tanto per inmurare le Fabbriche che per qualunque incarta = /
dure da farsi nelle Fabbriche Nove è Nelle Fabbriche / Vecchie
per il riparo dell'umido a Tramontana³² è della / piova in qualun-
que Paese ò Città ò Provincia. Che / il Sig.^r Lorient con la sua mec-
canica à ritrovato il fenonimo / del Segretto tanto inportante per
ridur le Fabbriche con / il suo Cemento hò sia smalto che produ-
se una Massa / Sulla tutta d'un pezzo' cossa amirabile. /

Segue /

Primo In quanto alla qualità dell'Arena, @ 19. vi sonno delle cave / da
preferirsi a quella di fiume, la grana della quale è alcune / volte resa
troppa liscia dal corso dell'acque. (Sabia) /

@ 17. In mancanza di Arena, se trattasi d'alzare edifizii con sol = / leci-
tudine, o per gl'intonachi tanto interni che esterni, unò / potrà servirsi
della creta, o terra comune dei campi, e la / più arenosa, o ruspa sarà la
migliore. /

@ 16. Preparazione per far un smalto al modo solito /

@ 12. Là Calcina spenta all'aria aperta, egualmente che a quella estinta
/ nell'acqua vecchia da molto tempo anafiatta. /

N. B. per adoperare la malta col impasto del Zesso da presa nel interno
/ delle Fabbriche a far fornelli overo altro accioche non abbia di / fare la
presa subito si mettera un pocca di colla caravella / amogiata che³³ in det-
to smalto che darra il suo tempo a porla / in opera, e farra la sua presa»³⁴.

In quest'ultima parte, si individua l'uso di forme locali e termini riscontra-
ti in documenti d'area veneta, come la parola “Zesso” indicante il “gesso”.
Come evidenziato in altre parti del testo, l'uso delle doppie trova nell'ultima

parte un'attenzione diversa rispetto a quella posta all'interno del manoscritto frutto di copiatura.

Terminata la trascrizione della *Memoria Utilissima* del Lorient, con gli appunti del caso, altre due pagine sono interessanti perché riportano alcune analisi strutturali sulle centine lignee da realizzarsi per l'esecuzione delle cupole. Queste note sono estratte dal *Trattato della misura delle fabbriche* di Giuseppe Antonio Alberti (1712-1768)³⁵, dato alle stampe a Venezia in prima edizione nel 1757³⁶. Il compilatore, il quale da una prima analisi calligrafica sembrerebbe essere diverso da chi trascrisse il trattato sulla calce, riporta alcune brevi considerazioni e due schemi strutturali. I passaggi testuali sottolineano ancora una volta l'attenzione della bottega, e nello specifico si suppone di Francesco Schiavi, sia alla teoria del costruire sia al lato pratico.

Le arti meccaniche dipendono la maggior parte da una sapiente / e profonda Teoria; non si può operare alla loro perfezione senza / salire per così dire a questa Teoria, e rimandare come a Loro sor = / genti Le nuove scoperte che si posson fare. Questa però non è / La maniera sin ora seguita: i progressi delle arti sono dovuti, / per la maggior parte all'intelligenza de' buoni operai, che un con = / tinuo uso, o Lunga pratica Loro ha indicati; ma bisogna conoscere / i principi, e Le regole della meccaniche, se non raro si prenderà / La via più semplice /

Le armature sono una unione di Legni propri a sostenere tutto il / peso del materiale di un Volta avanti che la chiave siasi posata. /

Di più vedesi nulla esserci più importante nelle costruzioni delle / gran Volte, Cupole, e Ponti di pietra, che fare le armature forti / a sufficienza per sostenere tutto il peso de' materiali; /

L'armatura di cui qui si parla N.° 1 e N.° 2 fu fatta nel 1561, di / Antonio Sangallo dei quali si è servito Michel Angelo per / costruire la Volta del Tempio Vaticano di San Pietro di Roma³⁷.

Il testo si accompagna alle figure numero 1 e 2 le quali sono richiamate con numeri arabi e ridisegnano, in forma semplificata, le due centine lignee riprodotte nella tavola XXXI del trattato dell'Alberti (figg. 5 e 6). Nel disegno a stampa le centine vengono rappresentate con l'intera orditura secondaria e l'indicazione delle singole parti, mentre i due disegni a matita presenti nel manoscritto Schiavi, propongono solo lo studio dell'orditura principale e

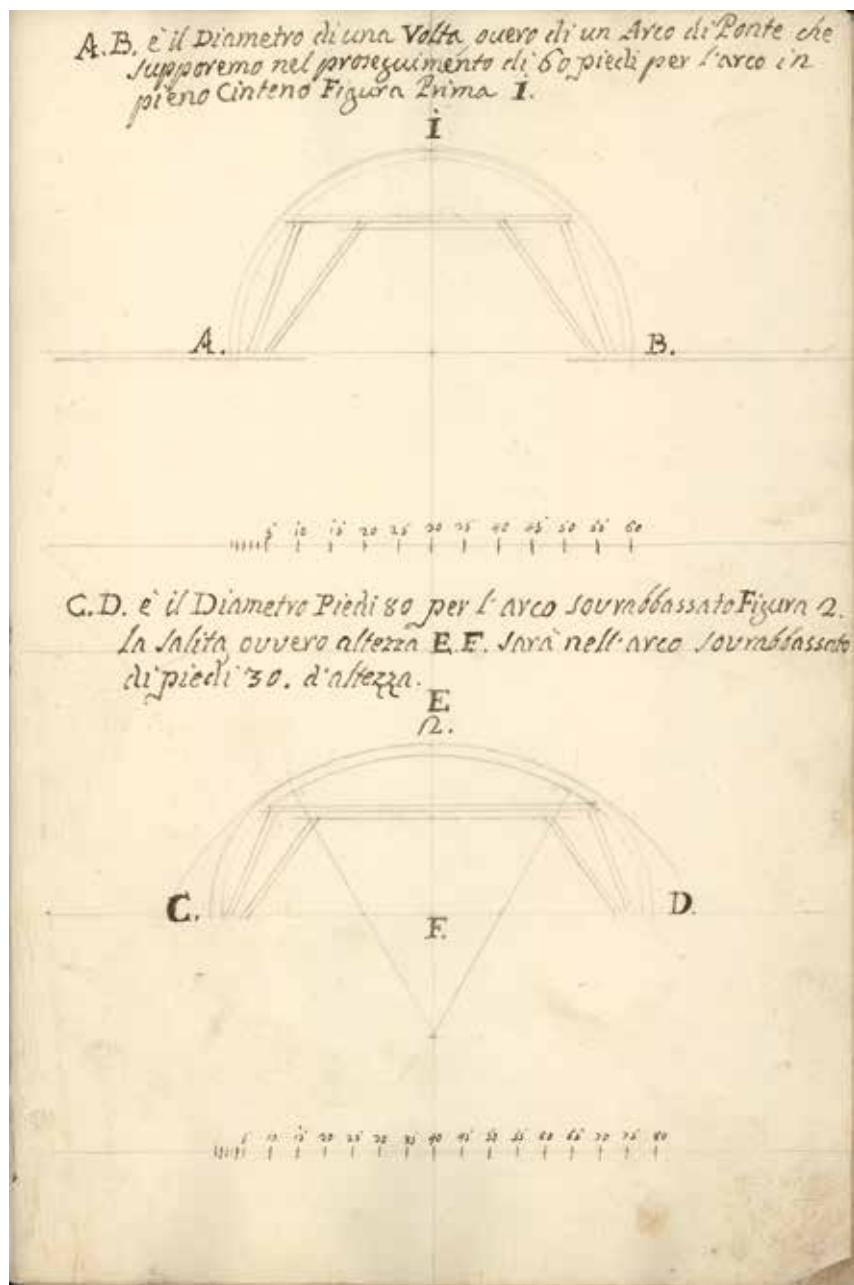


Figura 5. Disegni a matita e appunti in china sulle centine in legno, A.F.S., *Manoscritto Schiavi*, f. 32.

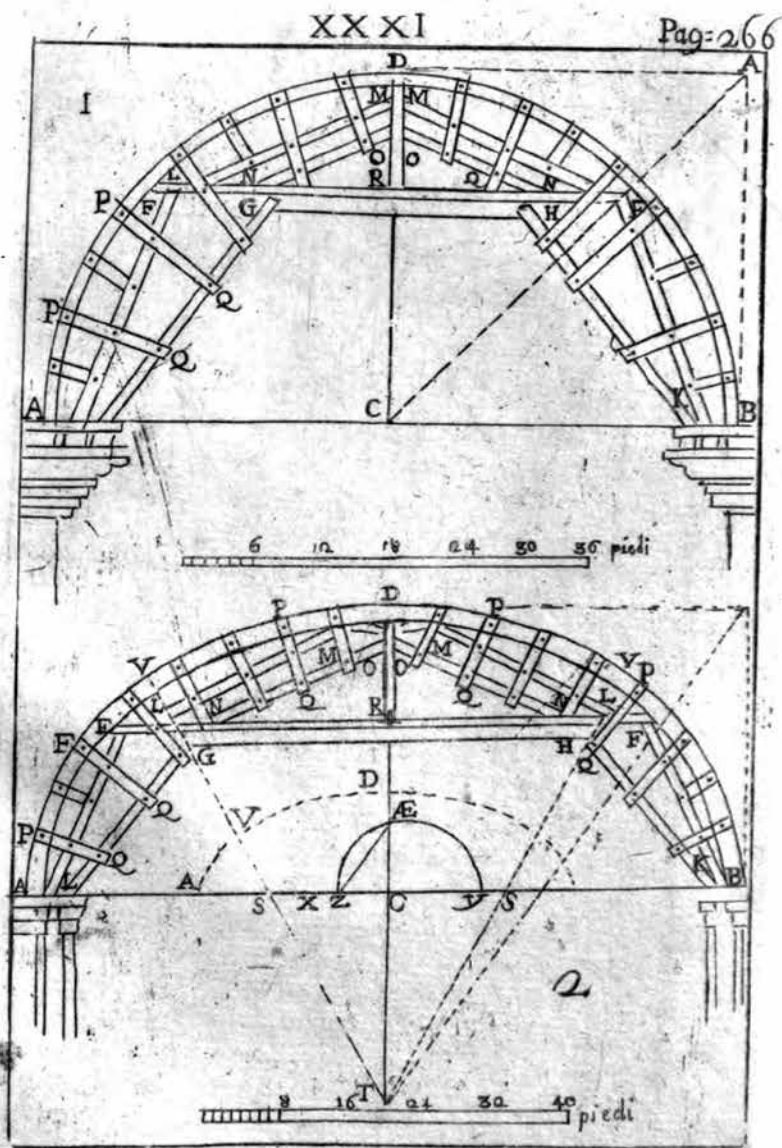


Figura 6. Tavola XXXI, tratta da A. G. Alberti, *Trattato della misura delle fabbriche nel quale oltre la misura di tutte le superfici comuni si dà ancora la misura di tutte le specie di Volte, e d'ogni specie di solido, che possa occorrere nella misura di esse*, Giambattista Recurti, Venezia 1757.

della calotta. Seguono due fogli, numerati 33 e 34, nei quali sono tracciati a matita due profili con modanature e mensole, forse preludio allo studio per due portali o finestre. Nelle pagine successive, invece, sono riprodotte sia copiandole sia con la tecnica del ricalco, varie tavole aventi per oggetto gli ordini architettonici. Fogli, in bella, nei quali sono proposte sia composizioni di vari prospetti di edifici di culto o ville, semplificati ai contorni degli elementi principali e tavole dedicate all'ordine architettonico. I disegni denotano linee di costruzione in matita, ancora visibili, e la messa in bella è in china con l'uso di squadre.

Si ritrovano così elementi desunti per la maggior parte dal VI libro, saltando fra i capitoli VI e XXXIII, di Vincenzo Scamozzi *L'idea dell'architettura universale*³⁸ del 1615, rifacendosi forse all'edizione dell'Albizzi edita nel 1714³⁹ (fig. 7). Numerose altre tavole riproducono gli ordini architettonici tratti dal libro I e II de *I Quattro libri dell'architettura*⁴⁰ di Andrea Palladio. Le tavole (fig. 8), tracciate in certi casi con segni non sicuri, prive di molti particolari e con proporzioni leggermente errate, sono intervallate da testi descrittivi desunti dal medesimo codice. Si comprende, ancora con maggiore chiarezza, l'intento di Francesco Schiavi e dei collaboratori di redigere un manuale ad uso del cantiere, per avere sottomano vari modelli da applicare nelle opere che avrebbero progettato. La grafia, in questo caso, è diversa rispetto ai fogli sin qui analizzati; è uno scrivere veloce, con mano più leggera e meno attenta alla resa estetica. Dall'analisi di alcune lettere si potrebbe però dedurre che tali testi siano stati scritti sempre da Francesco, fratello di Domenico.

Soprattutto nella composizione dei prospetti, nei quali si mostrano le proporzioni dei vari ordini, il disegno è schematico, le misure e i moduli sono riportati in maniera abbastanza precisa e in certi casi si notano delle correzioni.

Dal foglio n. 35 al 53 le tavole si susseguono senza interruzioni di testi, mentre dal foglio n. 53 al n. 55 un fitto scritto, steso si presume dalla stessa mano che ha inserito le misure e i commenti nelle tavole grafiche degli ordini, riporta alcuni passaggi del commento ai *Dieci libri dell'architettura* di Vitruvio⁴¹ di Daniele Barbaro (1514-1570). Le tavole grafiche degli ordini proseguono poi dal foglio n. 57 al n. 72 e sono nuovamente interrotte da un breve studio sugli orologi solari (fig. 9) in cui si mescolano sia nozioni derivate dalle conoscenze della bottega tolmezzina, desunte anche dall'osservazione diretta di alcuni esempi presenti nel «stato Nostro Venetiano», sia dalla riproposizione delle regole citate nell'edizione di Vitruvio edita dal Barbaro. Lo studio

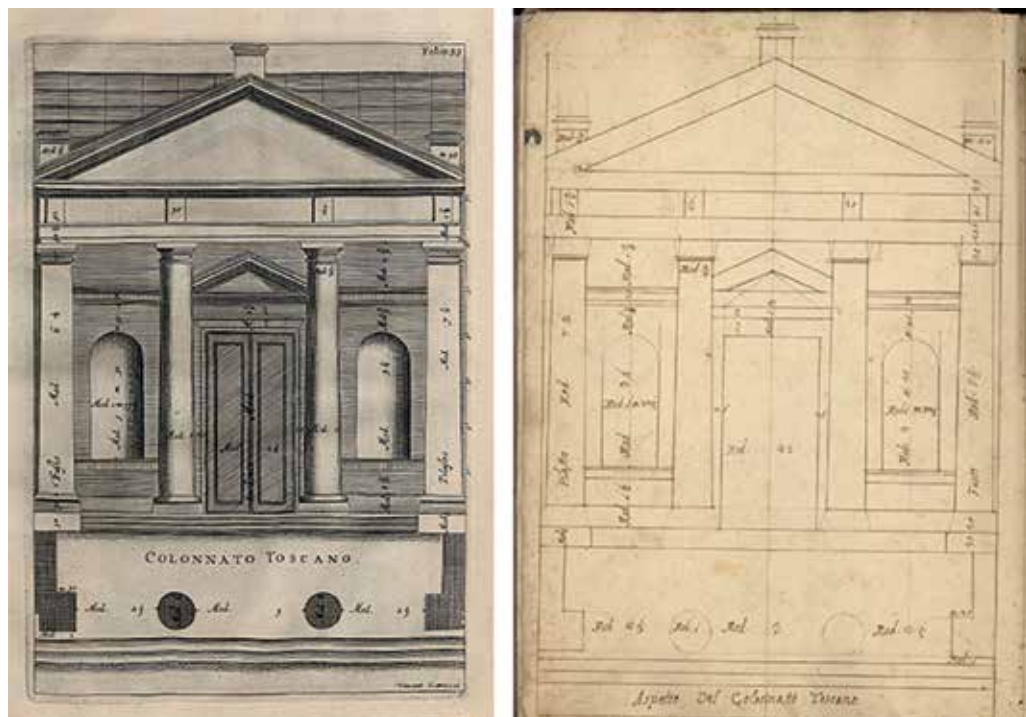


Figura 7. Il colonnato toscano, da *L'idea dell'architettura universale* di Vincenzo Scamozzi (a sinistra), a confronto con la tavola riprodotta nel manoscritto Schiavi (a destra), A.F.S., *Manoscritto Schiavi*, f. 35.

delle meridiane è argomento di notevole interesse e fu intrapreso anche da Federico Commandino (1509-1575) il quale a Venezia pubblicò i *Ptolomaei Planisphaerium. Jordani Planisphaerium*⁴² e dei cui studi, forse, Francesco Schiavi era a conoscenza attraverso i contatti tramite i quali visionò gli altri testi in parte copiati nel manoscritto.

La prima pagina in cui si descrive il metodo per tracciare l'ovato «[...] perfetto e là sua divisione per le / Hore Astrononiche e Italiané.», oltre a riportare alcuni errori come l'errata scrittura della parola "Astronomiche", cita in forma poetica la *Regola*:

L'Ovato in Horizonte punta l'ore; / Sol per le pari il Gallico dal Polo; / Veneto vien, che, come l'Equatore. / Dista dal Mezzodi, e l'Ovatuolo. / Passa il Latin per croci in Libra, e muove. / Circa un'ora, e trè quarti

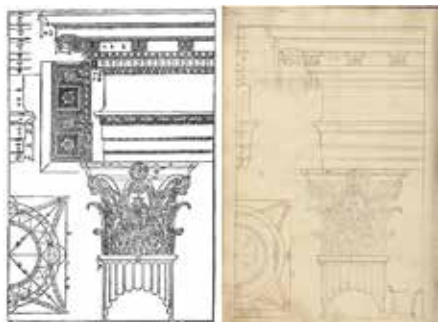


Figura 8. A sinistra: Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio*, Capitolo XVII: “Dell’ordine corinthio”, libro I, Venezia, 1570, p. 43. A destra: A.F.S., *Manoscritto Schiavi*, “ordine corinthio”, f. 111.

esteso il volo.

Lo scrittore completa il testo di questo foglio specificando che:

«Questa Regola nei Versi presenti serve per l’orologio nel statto Nostro Venetiano, cioè / per il pollo d gradi n.° 45’ circa, e vale per. 44 è 46, perche un grado non fa. / variazione sensibile. Così L’Ovato deve esser posto tanto più sù dello stile à per = / pendicolo, quanto alto è lò stesso stile. se il Polo cossi e l’ovato calla, cioè più basso⁴³.

Al foglio n. 76, fittamente vergato, s’individuano due scritture la seconda delle quali, posta nella metà del foglio inferiore, tracciata con un inchiostro più leggero e con un tratto simile a quello che si riscontra nei testi a corredo

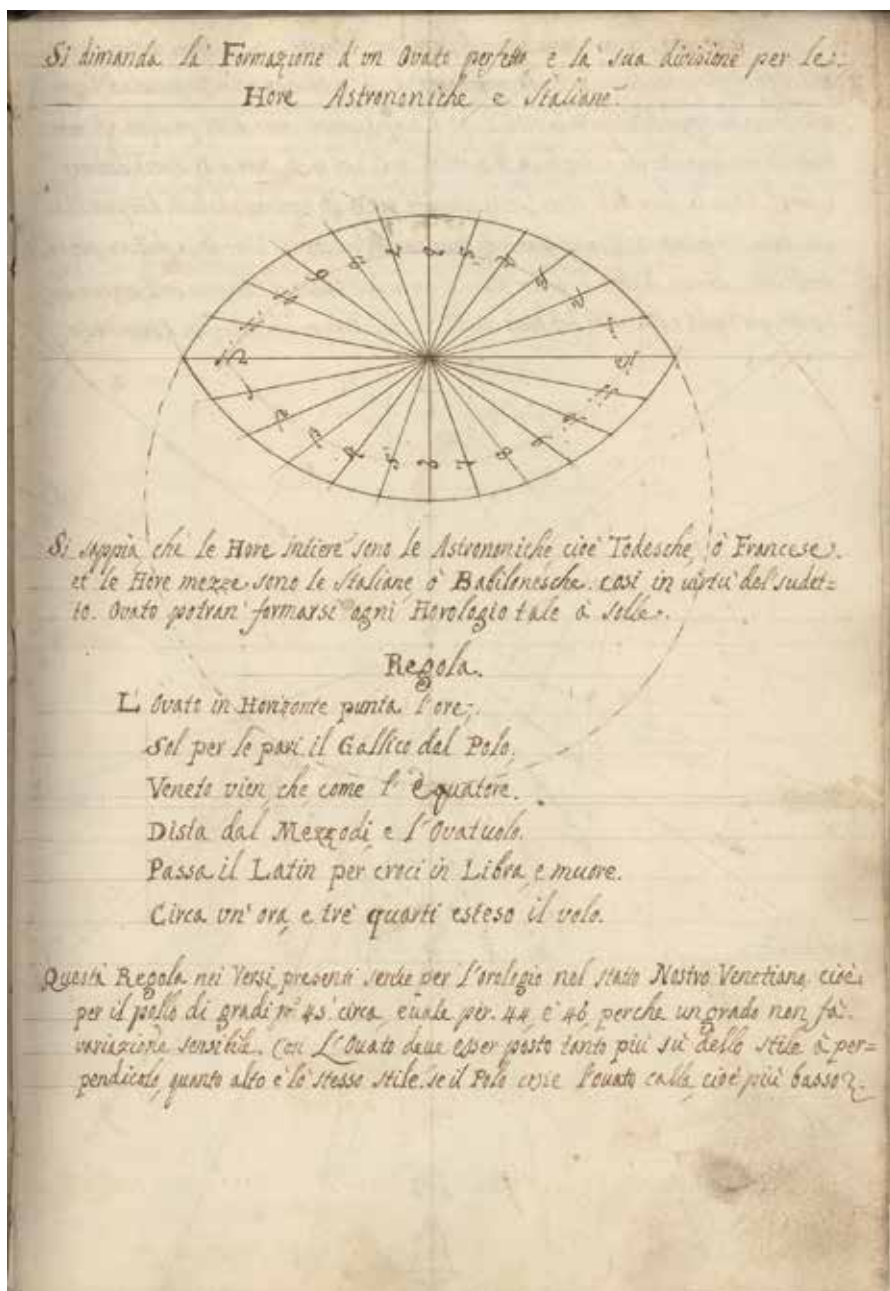


Figura 9. «Si dimanda la Formazione d'un Ovato perfetto, e la sua divisione per le Hore Astronomiche e Italiane.», A.F.S., *Manoscritto Schiavi*, f. 73.

delle tavole grafiche degli ordini architettonici e forse attribuibile a Ilario. Questo, ancora una volta, fa supporre che al manoscritto abbiano partecipato sia Francesco che Ilario di Domenico, a meno di pochi interventi da parte di Domenico. L'intervento di Ilario come disegnatore delle tavole architettoniche può essere avanzato conoscendo il suo impegno nella redazione di parte di quelle conservate presso i Civici Musei di Udine. Nel foglio seguente è citata, forse per mano di Domenico Schiavi trattandosi dell'orologio presente all'esterno del duomo da lui progettato, la «Formazion di un Horologio Solare simile a quello che e fatto / Nel'Duomo di S. Martino in Tolmezzo»⁴⁴. La grafia, in questo caso, è del tutto simile a quella utilizzata per trascrivere il breve trattato di Loiro, il che permettem di attribuire questi due testi sempre alla mano di Francesco Schiavi. Dopo il foglio n. 83 nel quale è abbozzata a matita la costruzione di un colonnato con trabeazione e sezioni delle colonne in pianta, inizia la serie delle tavole, composte da testo e disegni a china, in cui sono trascritte e riprodotte con la tecnica del ricalco, parti de *I Quattro libri d'architettura* del Palladio.

Dal testo e disegni contenuti nel capitolo II, *Dè cinque ordini che usarono gli Antichi*, riprodotto al foglio n. 84, si passa: al foglio n. 87 con l'ordine Toscano (cap. XIII)⁴⁵, all'ordine Dorico (cap. XV), all'ordine Ionico (cap. XVI) per poi giungere all'ordine Corinzio (cap. XVII) e a quello Composito (cap. XVIII). I capitoli si susseguono, con quello dedicato ai «Piedestili» (cap. XIX), con il quale si avvicinano degli appunti sempre ricavati dal trattato del Palladio nei quali sono descritte le: «entrate delle stanze e della Forma loro», «Delle misure delle Porte e Delle finestre», «De gli ornamenti delle Porte ed delle finestre», «Della Altezza delle stanze cap. XXIII», «Delle maniere de Volti. Cap. XXIII»⁴⁶, per finire con il capitolo XXII intitolato «De Pavimenti e de soffitti». Le annotazioni desunte dal codice palladiano sono interrotte dai fogli 128-132 sui quali compaiono alcuni appunti, scritti di getto e mischiati a calcoli, schizzi a matita e a china aventi per oggetto cupole e controsoffitti appesi a volte o capriate, oppure disegni di decorazioni da realizzarsi in bassorilievo su elementi lapidei o in stucco come cornici (figg. 10-11) e ancora un disegno anatomico schizzato con un tratto diverso, forse temporalmente successivo al *corpus* principale dei disegni. Dal foglio n. 133 riprendono invece le trascrizioni tratte da *I Quattro libri*: «Dè Camini, De i Coperti e Delle Scale, e varie maniere di quelle, e del numero e grandezza de gradi». Forse, fra tutte, la tavola dedicata alle scale palladiane è quella in

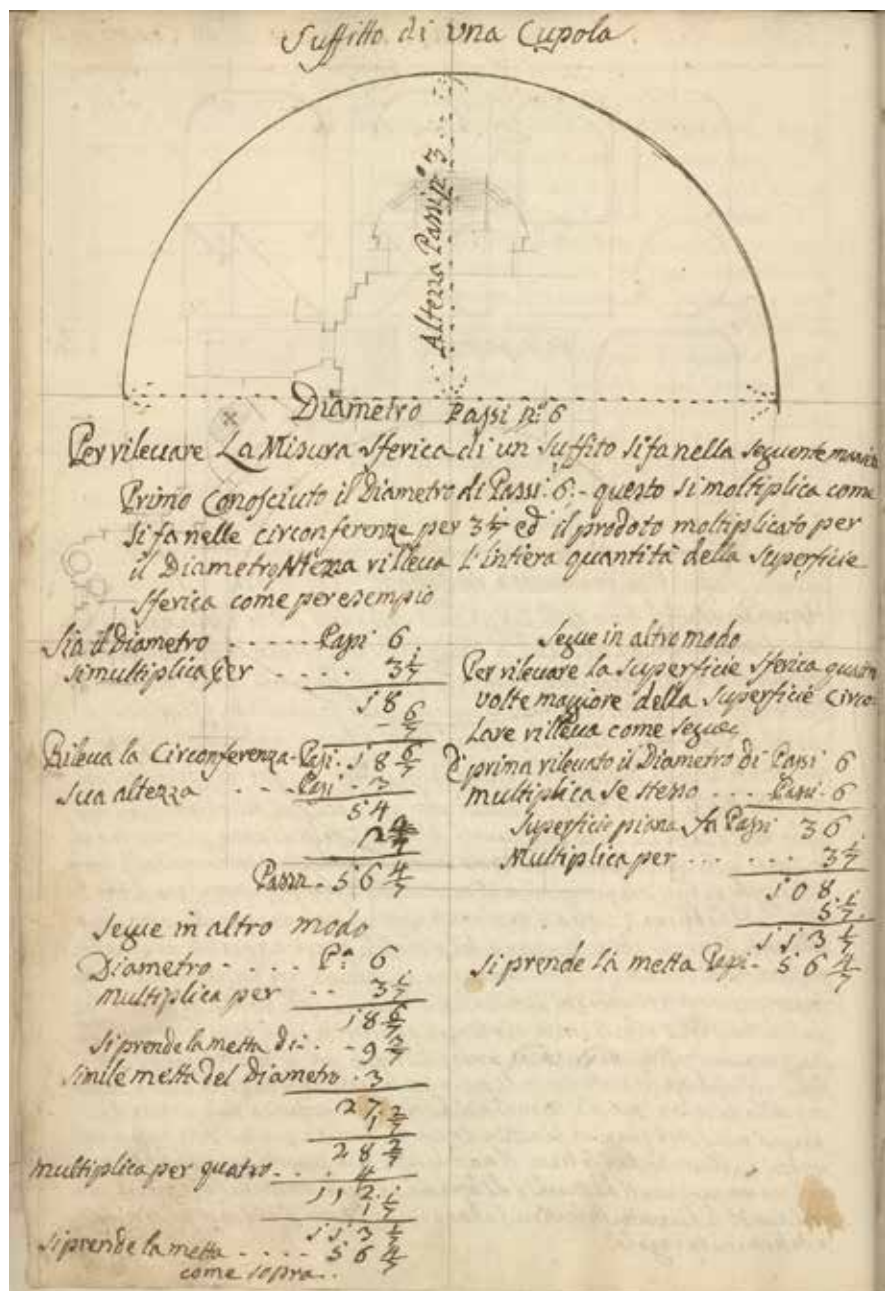


Figura 10. «Soffitto di una Cupola», con annessi calcoli per il rilievo della superficie, A.F.S., Manoscritto Schiavi, f. 128.

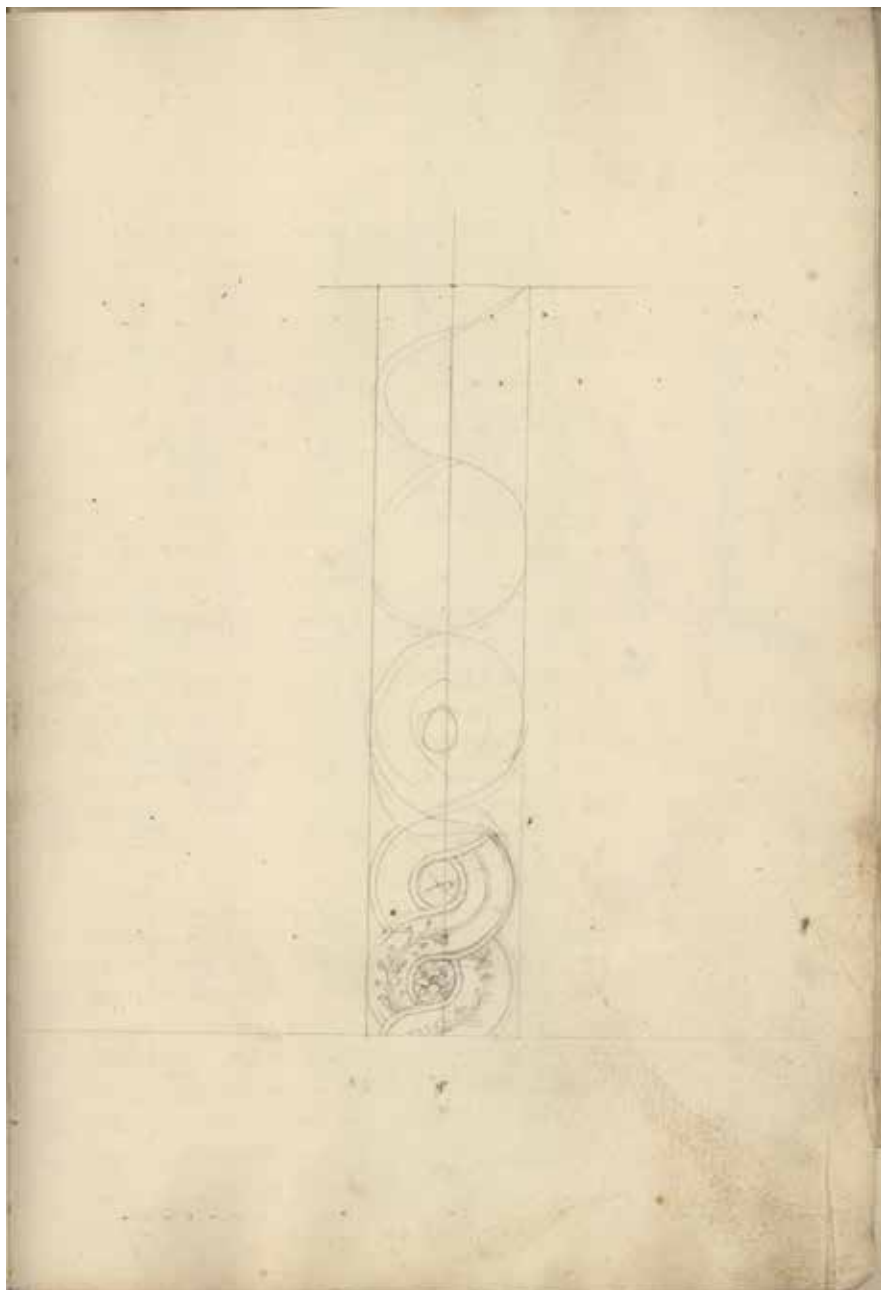


Figura 11. Schizzo a matita di un motivo a treccia, A.F.S., *Manoscritto Schiavi*, f. 130.

cui maggiormente si comprende la tecnica di riproduzione per ricalco messa in atto dal copista della bottega; infatti, sovrapponendo idealmente questa pagina a quella presente nel testo di Andrea Palladio, si ritroverà una quasi perfetta coincidenza di linee. Medesima situazione si è riscontrata nelle tavole degli ordini, anche se in questo caso, i particolari dei capitelli più elaborati sono talvolta inesatti. Al foglio n. 140 vi è lo schema e la legenda descrittiva di un camino, mentre al foglio n. 141 è di nuovo presentato un metodo per disegnare un ovale. In questo caso il testo accompagna un disegno ed entrambi paiono tracciati dalla medesima mano che ha curato la redazione delle tavole degli ordini architettonici. Seguono tre pagine nelle quali sono abbozzati alcuni elementi come le basi di paraste, una cornice modanata riprodotta con un tratto a matita molto leggera e, per finire al foglio n. 144, lo studio per una cappella laterale, poco profonda, con arco a tutto sesto inquadrato da parate su alta base nel quale compare una quota laterale con la specifica dell'altezza: «Altezza sino sotto il Architravo passa 5 piedi 3:3» (fig. 12). Pur nella brevità della nota si possono fare due osservazioni. La prima riferita all'unità di misura che è il passo veneto; la seconda, invece, rileva il fatto dell'uso di un termine locale, a differenza del termine italiano "architrave".

La pianta dell'edificio cultuale a navata unica e presbiterio a matrice quadrata, riprodotta con tratto abbastanza preciso ma libera da molti particolari, può essere messa in relazione con lo studio delle basi di paraste, del cornicione e dell'arco a tutto sesto inquadrato da parate riprodotti nei fogli precedenti. Il disegno è slegato dal manoscritto principale ed è tracciato su un foglio doppio. Uno studio avanzato, quindi, per una chiesa dal tipico impianto gesuitico: navata unica, tre cappelle laterali per lato, presbiterio rialzato e voltato, con un'abside a terminazione piana. Gli annessi si attestano sui due lati dell'area presbiterale ed è interessante individuare la soluzione di collegamento fra questi spazi accessori consentita dal corridoio che avvolge l'intero sviluppo del presbiterio connotandosi quasi come un deambulatorio di servizio (fig. 13). Sul retro del medesimo foglio sono tracciati a matita, con tratto leggero, alcuni studi per le finestre termali poste sui due lati dell'aula.

Il numero 147 corrisponde invece al foglio (doppio) sul quale è riprodotta, con il medesimo tratto, la pianta di una chiesa ad aula con due profonde cappelle laterali affiancate da due scarselle di luce minore; gli angoli interni dell'aula come riscontrato in altri edifici massariani e della bottega tolmezzina, sono raccordati con angoli a quarantacinque gradi, creando la sensazione

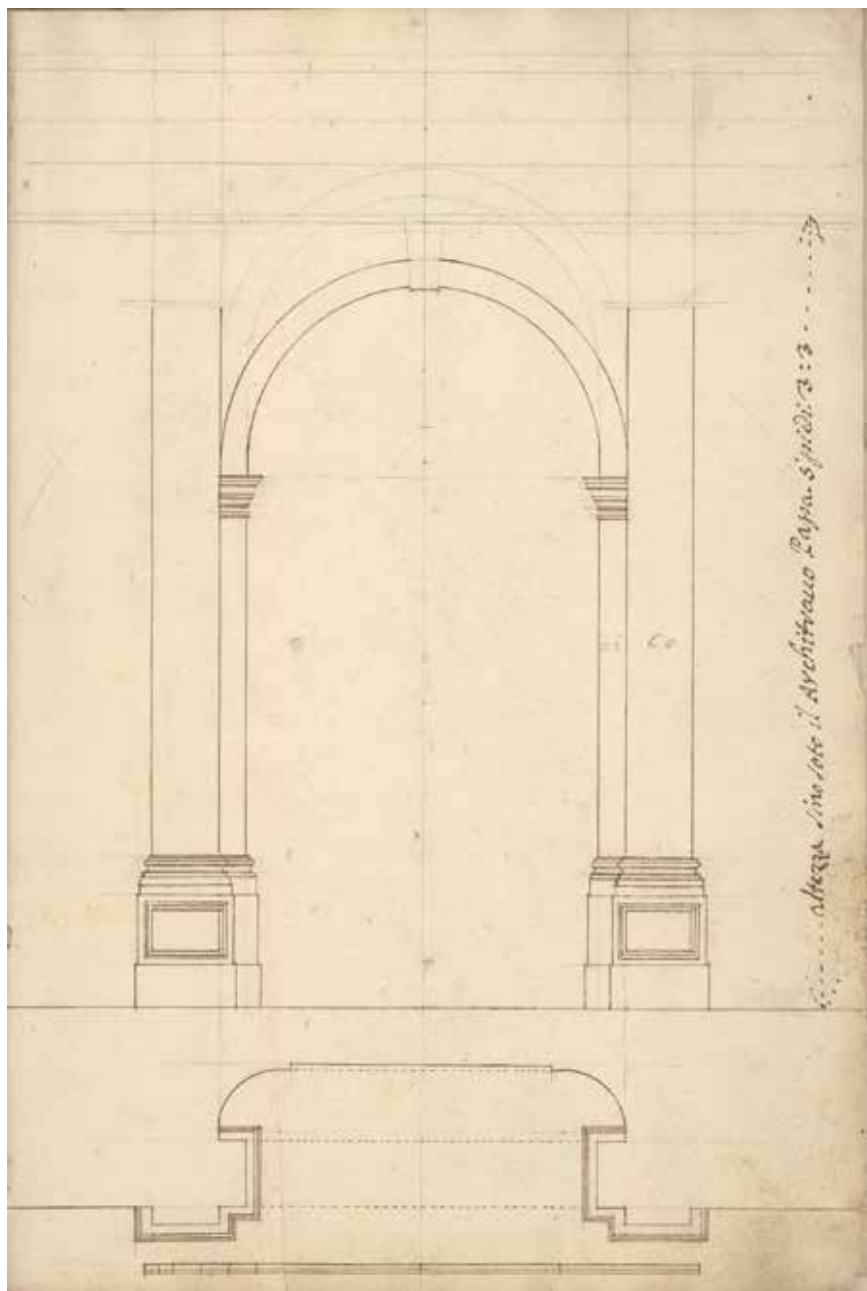


Figura 12. Studio per una cappella laterale con specifica dell'altezza totale: «Altezza sino sotto il Architravo passa 5 piedi 3:3», A.F.S., *Manoscritto Schiavi*, f. 144.

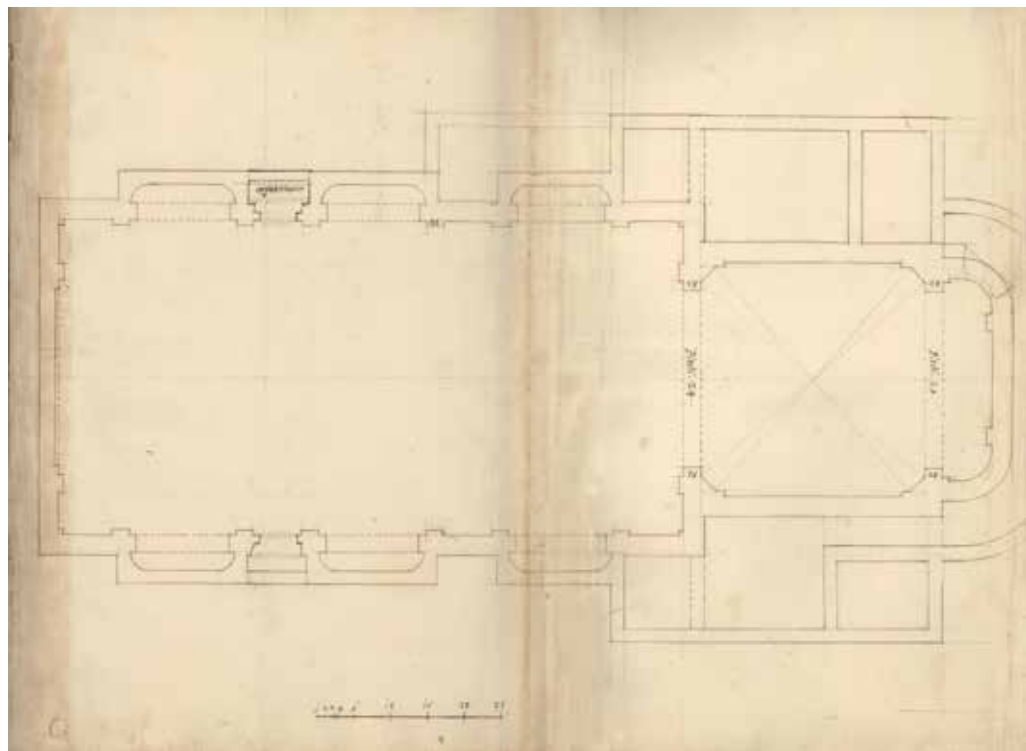


Figura 13. Pianta di chiesa a navata unica e cappelle laterali, matita e china, A.F.S., *Manoscritto Schiavi*, f. 145.

di un ottagono irregolare. Il presbiterio, voltato e rialzato, ha matrice quadrata e abside poco profonda a terminazione piana. La ritmica interna, in questo caso, è data dalle semicolonne binate ai lati delle cappelle laterali, singole ai lati delle scarselle. La sacrestia è posta sul lato sinistro dell'edificio, mentre sul lato destro alcune linee non chiuse fanno pensare a un corpo addossato alla chiesa, forse la casa canonica o un complesso monastico. Nello spessore dei muri ai lati delle cappelle laterali sembra siano tracciate, in entrambi i lati, delle piccole scale a chiocciola interne, forse predisposte per la manutenzione del sottotetto. Questo disegno è, inoltre, importante perché reca all'angolo sinistro inferiore l'appunto già citato e riferito a Francesco Paolo Schiavi, discendente di Francesco e pronipote di Domenico il quale svolgeva l'attività di architetto nei primi decenni del XIX secolo.

Al foglio n. 148, invece, è riproposta una pianta parziale della chiesa del

Gesù a Roma, opera di Jacopo Barozzi da Vignola. Lo studio di casi rappresentativi dell'architettura romana è suggerito anche nei taccuini di disegni conservati presso i Civici Musei di Udine e in parte analizzati da Marisa Dario⁴⁷, la quale individua una profonda conoscenza dell'architettura della Roma antica e di un colto lessico architettonico il quale, magari in forme minori, è riproposto anche nel manoscritto di proprietà della famiglia e s'inscrive nell'affermazione sempre più determinata secondo la quale la bottega friulana non sia stata solamente un esempio di 'cultura provinciale', bensì si sia costituita come un gruppo culturalmente elevato all'interno del dotto panorama settecentesco friulano. L'opera del Vignola, qui proposta con segno leggero e non completata, sottolinea, quindi, la conoscenza dell'ampia trattatistica legata non solo all'ambiente veneziano.

Nel foglio (doppio) n. 149 è riprodotta la pianta di un edificio culturale a navata unica, con tre profonde cappelle laterali collegate fra loro, inserite in una ritmica dei prospetti interni scadenzata da semicolonne su alte basi. Il presbiterio quadrato e voltato ha un'interessante soluzione di raccordo tramite colonne piene all'abside poco profonda, ma aperta su due lati, la quale immette in un ambiente posteriore in cui è collocata una scala a chiocciola con pianta quadrata forse per l'accesso alla torre campanaria, in questo caso posta al di sopra dell'area absidale.

Le ultime due piante, ai fogli n. 150 e 151, sono più curate avendo le parti sezionate dipinte con acquerello color senape e linee tratteggiate a indicare lo sviluppo a terra degli elementi a soffitto. La prima pianta riproduce un edificio realizzato dalla famiglia, la chiesa parrocchiale di Sant'Ulderico a Sutrio in Carnia, caratteristico per la presenza di due torri a pianta quadrata poste in facciata a dimostrare gli influssi austriaci presenti nelle opere più tarde della bottega. Il foglio n. 151 (fig. 14), invece, contiene il disegno "in pulito" della pianta di una chiesa più articolata, composta dall'aula centrale con cupola sulla quale si apre una profonda cappella laterale per lato e che è anticipata da un portico avente ai lati due scale a chiocciola in facciata e due cappelle laterali a matrice rettangolare. L'area dell'altare principale, invece, s'innesta all'aula attraverso un transetto concluso ai lati da due spazi accessori binati a pianta quadrata per lato. Il presbiterio, a pianta quadrata anch'esso e voltato a botte, termina con l'abside poco profonda e parete piana. Nello stesso modo dei disegni precedenti, anche qui, le proporzioni sono date attraverso una scala grafica in piedi veneziani.

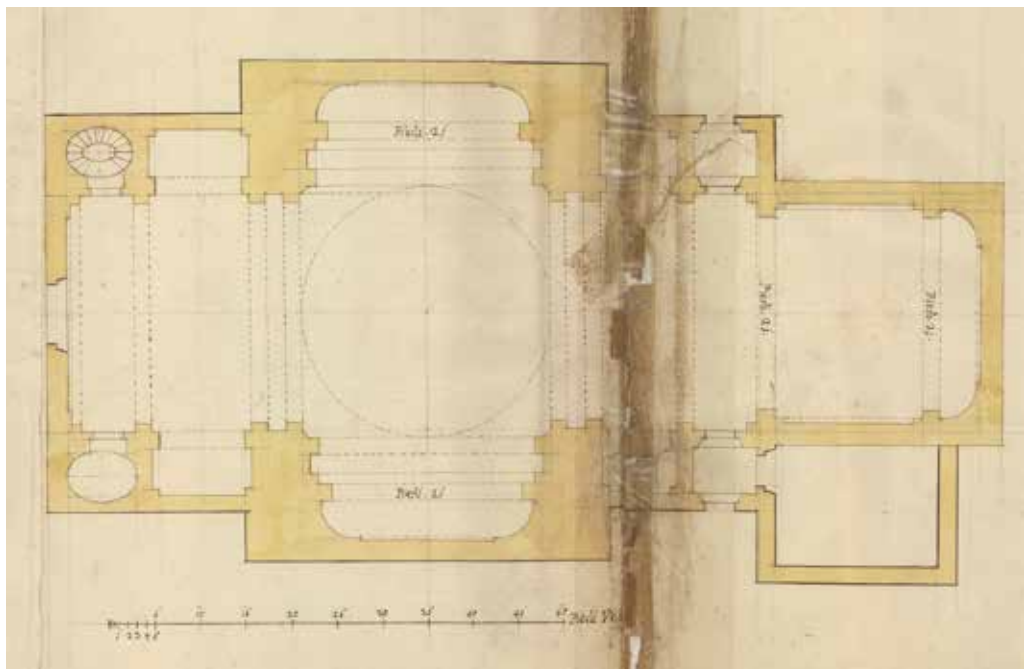


Figura 14. Pianta di chiesa a croce greca con profonde cappelle laterali, matita, china e acquerello ocre, A.F.S., *Manoscritto Schiavi*, f. 151.

Gli ultimi due fogli, n. 152 e 153, contengono il primo uno studio per la ritmica di un prospetto interno di una chiesa nel quale si riconoscono la cappella laterale inquadrata da paraste, le scarselle laterali e le finestre termali impostate sull'alta cornice; il tutto tracciato con segni chiari ma non ultimato; il secondo foglio, n. 153, già messo in relazione con il primo foglio della raccolta, propone il disegno della rosta sul torrente But, vicino Tolmezzo, e la legenda con l'indicazione delle varie parti nonché le misure sempre in passi veneziani.

Considerazioni finali

La maggior parte dei fogli che compongono il manoscritto sono diligentemente trascritti per cui provengono dall'elaborazione di appunti precedenti. Non sono pensati però per essere pubblicati data la loro disordinata dispo-

sizione e la mancanza totale di struttura e la dicotomica formulazione di disegni, memorie e computi metrici. Se vi fosse stato tale progetto editoriale va considerato come un obiettivo molto lontano, che avrebbe richiesto un ulteriore significativo lavoro documentario. Come per i manoscritti udinesi attribuiti alla bottega Schiavi, anche questo offre una serie di argomenti desunti da trattati noti all'ambiente culturale udinese e friulano dell'epoca, rilevando la cultura antiquaria e tecnica di Domenico *junior* e dei suoi maggiori collaboratori, sicuramente rappresentati dal fratello Francesco e da Ilario, figlio di Domenico. Sembra alquanto improbabile che il codice sia stato steso per la volontà di trasmettere il sapere all'esterno, al contrario, come i manoscritti udinesi, ha invece tutte le caratteristiche di un "diario familiare" a uso interno, di un manuale privato che permettesse di elaborare velocemente preventivi e progetti su una base di esperienze accumulate sia dalla lettura dei trattati sia dalla pratica di cantiere. Potrebbe persino essere una prima raccolta dalla quale siano poi scaturite alcune tavole presenti nei disegni conservati presso i musei udinesi.

Così come nei manoscritti conservati presso i Civici Musei di Udine, le misurazioni riferite ad architetture 'reali' come quelle riportate negli ultimi fogli, se verificate in loco, differiscono leggermente ponendo l'accento sulla tendenza da parte dell'estensore di rettificare le misure portandole a un numero intero per semplificare il calcolo. Questa è un'ulteriore certezza che avvalora l'ipotesi secondo cui le misure riportate sono il frutto di un lavoro a posteriori, di una messa in ordine di un archivio di dati depositatosi nell'arco degli anni di lavoro e provenienti, anche, dalle generazioni precedenti. Questo documento non è quindi il mezzo di una 'cultura provinciale' che vuole mostrarsi, ricorrendo ai padri nobili dell'architettura, all'altezza di un contesto quale quello della Serenissima, ma al contrario rivendica con fierezza il bagaglio di cantiere che invece di storicizzare le sue molteplici avventure architettoniche, raccontando il proprio trionfo operativo, raccoglie tutti i dati oggettivi della propria esperienza e li reinserisce in uno schema operativo dove tutti gli elementi possono essere utilizzati in situazioni simili, permettendo così di riprogettare, utilizzando 'brani' già sperimentati e velocizzando il processo produttivo.

Le ragioni e il senso di questo manoscritto, così come di quelli conservati a Udine, spiegano il meccanismo e l'organizzazione interna dispiegata dalla famiglia, che non a caso trova nei fogli scritti con cura, la volontà di tra-

smettere alle generazioni future un vero e proprio documento di cantiere da tramandare nella famiglia non certo da pubblicare. I manoscritti lasciati dalla bottega Schiavi sarebbero quindi divenuti un testo muto, se non ci fosse stata la considerevole attività professionale che contraddistinse questa famiglia friulana d'impresari e architetti.

Spazio per le note

Spazio per le note

Claudio Mazzanti

I terremoti di Cusco e L'Aquila (1650 e 1703). Fonti letterarie a confronto

È trascorso ormai più di un decennio dal sisma del 2009 che ha sconvolto il nucleo urbano de L'Aquila, così come un'ampia porzione limitrofa nell'area appenninica del Centro Italia ulteriormente colpita da nuovi eventi tellurici tra il 2016 e il 2017; fenomeno naturale rispetto al quale in queste zone ci si è dovuti da sempre rapportare¹. Constatate le difficoltà, di vario tipo, fino ad oggi incontrate nel processo di ricostruzione, per un'auspicata piena rinascita della provincia aquilana, può essere interessante interrogarsi sulle modalità con cui i terremoti hanno inciso storicamente sui cambiamenti delle usanze e dei costumi locali. In tal senso, si ritiene utile qui paragonare le vicende dell'Abruzzo montano con quanto accaduto, già in passato, in altri ambiti geografici anch'essi continuamente segnati dal movimento del suolo, al fine di individuare nel resto del mondo singolari analogie con l'esperienza italiana.

I documenti più rappresentativi, sul modo di rapportarsi e reagire nell'immediatezza ad un cataclisma di questo tipo, sono soprattutto le cronache coeve che descrivono gli avvenimenti nei rispettivi fattori di contesto e nelle modalità d'interazione con la complessità della realtà sociale dell'epoca, permettendo di riflettere soprattutto circa le conseguenze primarie sui bisogni umani, materiali e immateriali. Esiste, in tal senso, un'abbondante letteratura, con produzioni di vario tipo; testi manoscritti o a stampa, quasi sempre redatti a seguito di ogni grande scossa, documenti che, pur se in gran parte già analizzati, continuano ad essere fonti basilari per la conoscenza di determinati periodi storici, ma soprattutto permettono un contatto diretto tra lo studioso e le comunità del passato coinvolte che, con il loro specifico bagaglio culturale, hanno dovuto far fronte ad immani tragedie².

Una comparazione, sicuramente insolita ma forse interessante, viene proposta con un'altra località, ancorché lontanissima e sicuramente differente per storia, tradizioni e prassi costruttive: Cusco, centro urbano anch'esso di antica fondazione, che sorge sulle Ande peruviane ad un'altitudine di circa

3.400 metri sul livello del mare, in un contesto quasi unico per caratteristiche orografiche, ambientali e climatiche. Come L'Aquila in ambito europeo, la città peruviana rappresenta uno tra i più importanti siti storici dell'America Latina, dichiarato patrimonio dell'umanità dall'UNESCO nel 1983.

L'antico nucleo abitato di Cusco e il suo distretto possono essere accomunati alla realtà abruzzese per il susseguirsi, nelle due zone, in momenti non troppo distanti tra loro, di eventi calamitosi con conseguenze tra loro comparabili. L'ultimo grande scuotimento tellurico aquilano, nel 2009, si è verificato dopo poco più di tre secoli dal precedente del 1703; qualcosa di analogo è accaduto per la città andina dove, con una coincidenza quasi impressionante, i due maggiori episodi distruttivi sono stati separati esattamente da trecento anni, nel 1650 e nel 1950.

I due terremoti più recenti, quello peruviano a metà del XX secolo e quello italiano al principio del secolo corrente, hanno però interessato centri abitati, Cusco e L'Aquila, fra loro totalmente diversi: la prima località, alla vigilia del sisma del 1950 presentava un tessuto edilizio ancora corrispondente quasi in tutto alla ricostruzione tardo seicentesca, con minime variazioni³; la città italiana, invece, nel secondo Novecento ha conosciuto un considerevole sviluppo edilizio periferico, conservando comunque una porzione significativa del proprio nucleo storico, con architetture di pregio databili dal secondo Settecento fino alla prima metà del secolo passato. Meno evidenti, probabilmente, potevano apparire le differenze tra le rispettive realtà urbane al verificarsi dei precedenti avvenimenti sismici, le cui conseguenze furono sicuramente più equiparabili; perciò, le fonti letterarie esaminate nel presente studio costituiscono una selezione dei numerosi documenti redatti tra il XVII e il XVIII secolo.

Entrambe le città considerate, situate in territori montani dalla morfologia sicuramente differente, ma con problematiche logistiche e altre caratteristiche urbane e culturali per certi versi similari, dipendevano dal potere spagnolo al verificarsi dei terremoti: Cusco alla metà del Seicento era il capoluogo di una estesa regione, facente parte del vicereame del Perù; allo stesso modo, all'inizio del secolo seguente, L'Aquila e tutti gli Abruzzi erano inclusi nel Regno di Napoli, che ancora per pochi anni sarebbe stato sottoposto alla Spagna⁴, attraverso la figura del viceré. Le due località erano lontane dai centri di potere, cioè le rispettive capitali Lima e Napoli, sia geograficamente sia per altri aspetti, trovandosi in zone allora periferiche rispetto agli equilibri

politici e sociali dei due stati; eppure, entrambe erano localizzate lungo importanti percorsi. L'Aquila, prossima al confine settentrionale con le Marche pontificie, sorgeva lungo la Via degli Abruzzi, principale collegamento tra la capitale partenopea e Firenze. Cusco veniva attraversata dal tragitto che, valicando le Ande, conduceva all'Alto Perù, attuale Bolivia in quel momento fondamentale per i centri minerari e le smisurate aree agricole: cammino che univa le zone interne dell'America del sud con Lima, sede del governo vice-reale, ma soprattutto con il suo porto sul Pacifico, il Callao, all'epoca fulcro della distribuzione commerciale verso tutto il mondo⁵.

Nel secolo precedente al sisma del 1703, L'Aquila aveva conosciuto una fase di evidente declino economico, per varie ragioni; qualcosa di analogo contraddistinse pure Cusco che, da antica capitale dell'impero incaico, nonché principale città nel primo periodo coloniale, soprattutto per il suo valore simbolico, aveva poi visto diminuire sempre più la propria importanza nel corso della seconda metà del XVI secolo; ciò a causa della crescita repentina di Lima, insieme allo spostamento degli interessi strategici verso la costa.

Tra Cusco e L'Aquila possono essere riconosciute molte affinità e altrettante differenze; più nello specifico, per quanto concerne la storia urbana o architettonica di tali luoghi, andrebbero indagate anche le interazioni tra i distinti fattori sociali ed economici che hanno condizionato lo sviluppo delle locali prassi costruttive. Nelle due città l'ingente tessuto edilizio fu quasi totalmente riedificato dopo le catastrofi del 1650 e 1703; si affermarono così nuovi linguaggi formali, comunque d'ispirazione barocca, che in entrambi i casi costituirono l'esito dell'incontro e del confronto tra esperienze stilistiche e costruttive disomogenee: locali ed esterne, queste ultime maturate in contesti territoriali diversi, con l'influenza di culture artistiche non autoctone. Lombarde, campane e romane, per quanto concerne l'Abruzzo; di scuola prevalentemente spagnola nella città coloniale⁶. Ciò, sia a Cusco⁷ sia a L'Aquila⁸, in occasione della ricostruzione ha favorito la ricerca di innovativi caratteri architettonici, insieme alla sperimentazione di tecniche antisismiche⁹: aspetti rilevanti sia per ciò che concerne la pratica del cantiere, sia per i più generali cambiamenti indotti nel sistema edilizio¹⁰. Ad esempio, la rinascita delle due città dopo le catastrofi fu contrassegnata, soprattutto simbolicamente, dal rifacimento o dalla nuova costruzione di importanti architetture sacre; desta interesse, in tal senso, quanto accaduto nelle rispettive piazze maggiori, con la realizzazione di due fabbriche: il tempio della *Compañía* nella Plaza de

Armas di Cusco, su iniziativa dei Gesuiti¹¹ e la chiesa delle Anime Sante in Piazza Duomo a L'Aquila, per la confraternita del Suffragio¹²; episodi che accomunano eccezionalmente le storie urbane dei luoghi considerati; entrambe le nuove opere sono, infatti, adiacenti alle rispettive chiese metropolitane, entrando in competizione diretta con queste ultime in quanto a magnificenza e significato religioso, dando così origine ad un'accesa rivalità tra i capitoli delle cattedrali e quelli delle citate congregazioni promotrici, allora in forte ascesa sociale.

Più in generale, come in ogni caso potrebbe ugualmente dirsi per molti altri importanti centri abitati di remote origini in tutto il mondo, Cusco e L'Aquila sin dall'antichità sono state caratterizzate dalla presenza di numerose chiese e conventi, effettivo fulcro dei diversi settori, o quartieri, che sviluppandosi hanno formato e consolidato il loro sistema urbano¹³. È possibile, però, riconoscere anche ulteriori analogie tra le due località; già dalle planimetrie dei loro nuclei originari, il cui disegno viene tradizionalmente associato a lineamenti apotropaici, rispettivamente alla sagoma di un puma, animale sacro alla cultura incaica¹⁴, o dell'aquila, il volatile associato anche nel nome alla città abruzzese¹⁵.

Gli insediamenti che si stanno confrontando sono altresì accomunati da un'analogia impostazione reticolare, con isolati di forma pressoché quadrangolare delimitati da lunghe vie rettilinee, ortogonali tra loro, in modo quasi del tutto indifferente rispetto alla morfologia del suolo. Per l'Aquila tale impianto corrisponde ad un preciso modello di fondazione, in base a criteri urbanistici consueti nel XIII secolo, stabiliti dagli angioini al momento della prima ricostruzione dell'abitato, distrutto dagli aragonesi guidati dal re Manfredi¹⁶. Al contrario, la planimetria di Cusco rappresenta il risultato dell'adeguamento della città effettuato dagli spagnoli dopo la Conquista¹⁷, con loro atto di rifondazione del 23 marzo 1534; i nuovi edifici furono innalzati al di sopra delle preesistenti strutture della capitale precolombiana. Comunque, in entrambi i casi il sistema urbano risultò essere, emblematicamente, l'esito di un'auspicata rinascita dei luoghi secondo le attese delle rispettive classi dominanti.

Proprio in relazione alla configurazione architettonica storicamente definita delle due città, così come pervenuta fino all'epoca contemporanea, possono essere riscontrate alcune corrispondenze persino per quanto concerne il comportamento strutturale dell'edificato storico, nel 1950 e nel 2009, in occasione dei più recenti scuotimenti tellurici¹⁸.

Dopo aver sinteticamente illustrato vari elementi di similitudine tra Cusco e L'Aquila, soprattutto in riferimento al periodo di sottomissione alla Spagna, è doveroso però anticipare, almeno in parte, alcune differenze riscontrabili tra gli eventi del 1650 e del 1703. Oltre, ovviamente, all'enorme distanza geografica tra i due territori, l'Appennino abruzzese e il distretto andino, bisogna prendere atto dell'arco di tempo di 50 anni che separò i due accadimenti, a partire dalla possibilità di divulgare, con modalità più o meno rapide, secondo criteri più o meno verosimili, le notizie inerenti la distruzione delle due città. Agli inizi del XVIII secolo, infatti, la pubblicistica italiana ed europea aveva ormai compiuto progressi straordinari: l'interesse riscontrato dalle cronache a stampa da subito dedicate interamente al terremoto del 1703 sarebbe stato inimmaginabile solo fino a qualche anno prima; pertanto, all'indomani del sisma settecentesco fu possibile una considerevole informazione su questa vicenda; ciò anche perché il movimento tellurico, oltre che in Abruzzo e nel Regno di Napoli, era stato similmente percepito in molte altre zone della penisola.

Il 14 gennaio del 1703 avvenne il primo grande terremoto che sconvolse L'Aquila e un vasto territorio circostante; si propagò fino a Napoli, cosa di cui si dette subito notizia sulla stampa locale, riportando che nella città partenopea *si sentì da molti [...] una leggerissima scossa di terremoto*¹⁹: erano i primi flebili segnali nella capitale dell'evento che altrove, invece, aveva avuto conseguenze catastrofiche; la sequenza sismica che contraddistinse tragicamente l'inizio di quell'anno era iniziata, con un primo tremito del suolo, già il 14 ottobre del 1702; dopo il citato episodio del 14 gennaio 1703 proseguì, il giorno 16, con una nuova violenta scossa, ma soprattutto con l'ulteriore devastazione del 2 febbraio dello stesso anno, la fatidica data in cui si celebra la Candelora²⁰. Tale insieme di avvenimenti provocò grande spavento pure a Roma, sicuramente più vicina alle zone dell'epicentro²¹; sulla spinta emotiva di ciò, le notizie relative ai fatti disastrosi dell'Italia centrale giunsero in brevissimo tempo ad essere divulgate pure oltralpe, con le prime pubblicazioni giornalistiche parigine dedicate al terremoto²².

I brevi cenni finora anticipati sul sisma del 1703 sono fondamentali per spiegare le differenze maggiori circa le modalità con cui i due grandi episodi naturali, di Cusco e L'Aquila, vennero raccontati nelle cronache coeve e nei testi successivamente dedicati alle due città; pur ricadendo amministrativamente nei limiti del viceregno di Napoli, che ancora per pochi anni sarebbe

stato subordinato alla Corona spagnola, L'Aquila si è da sempre caratterizzata per le sue connessioni, di natura culturale, artistica ed economica, con le regioni limitrofe e il resto d'Italia, quindi con tanti paesi stranieri oltre alla stessa Spagna. Cusco, attraverso Lima, era invece in contatto quasi esclusivamente con il contesto sociale e politico ispanico dell'epoca; dopo i primi resoconti, opera di eminenti personalità presenti sul luogo in occasione della distruzione dell'antica capitale del popolo Inca, il primo testo divulgato a mezzo stampa su tale argomento sarebbe stato pubblicato soltanto un anno dopo, a Madrid nel 1651. Di conseguenza, la notizia del terremoto peruviano poté avere un risalto minore nel resto del mondo.

Attraverso l'analisi del modo di raccontare i due distinti eventi calamitosi nelle cronache coeve è quindi possibile verificare l'esistenza di analogie culturali tra i due diversi ambiti, insieme a differenze comunque ascrivibili alle specificità dei luoghi, come si potrà evincere dai diversi testi di seguito presentati e commentati.

Se per L'Aquila, come anticipato, agli inizi del XVIII secolo era già in corso una prolungata scia sismica, qualcosa di simile era accaduto pure a Cusco, come è dato sapere sulla base delle memorie di un importante intellettuale della città andina, Diego de Esquivel y Navia, decano della cattedrale di Cusco e principale figura clericale di riferimento della sua epoca, subito dopo il vescovo²³. Nel corso del Settecento, tanto tempo dopo il terremoto di Cusco, Esquivel y Navia raccolse numerose informazioni elaborando l'opera intitolata *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*; egli fu personaggio di assoluto rilievo, per il suo contributo alla divulgazione di rilevanti documenti che, altrimenti, avrebbero rischiato di finire nell'oblio. In ciò ricorda molto quanto fatto, pressappoco negli stessi anni, da un altro uomo di chiesa, Anton Ludovico Antinori: di formazione spirituale e culturale napoletana, più avanti canonico della Collegiata di San Silvestro a L'Aquila, quindi vescovo di Lanciano e, a seguire, di Acerenza e Matera; il lungo lavoro di ricerca dell'Antinori lo portò a scrivere diversi libri, fondamentali per conoscere la storia della località abruzzese, a partire dalla raccolta di *Cronache aquilane*, antiche e inedite, volume completato nel 1737, quindi circa tre decenni dopo il terremoto. Entrambi questi studiosi, con i loro contributi, offrono spunti essenziali per fare luce su episodi di enorme interesse per le rispettive città.

Grazie al testo di Esquivel y Navia è possibile essere informati su molti aspetti altrimenti sconosciuti del grande cataclisma del 1650 di Cusco: così

come accennato per L'Aquila, anche nella città andina la sequenza sismica era iniziata sin dall'anno precedente, a partire dal 1 marzo del 1649, con un'iniziale scossa tra le 10 e le 11 di sera; l'oscillazione del suolo fu seguita, quasi subito, da ulteriori scuotimenti, che causarono grande confusione e spavento tra la popolazione²⁴. Tutti abbandonarono le proprie case, rifugiandosi nelle piazze e il giorno successivo vennero organizzate molteplici suppliche collettive per calmare l'ira di Dio, in quel tempo considerata senza dubbio la causa del fenomeno tellurico²⁵.

Lo sciame sismico di Cusco iniziò ad indebolire gli edifici che, non adeguatamente ristrutturati, si dimostrarono quindi più fragili in occasione del drammatico avvenimento del 31 marzo 1650. Pur non essendo testimone diretto della calamità, Esquivel y Navia poté scrivere che il violento terremoto si verificò in una giornata limpida con alcune nuvole bianche e trasparenti, circa all'una e mezza del pomeriggio. L'orario, però, non trova puntuale riscontro in tutte le descrizioni degli avvenimenti, come pure altre incongruenze possono essere individuate a proposito della durata della scossa, descritta da Esquivel y Navia come pari alla recita ripetuta due volte della preghiera del Credo. Il racconto posteriore del cronista ribadisce quanto annunciato a Lima, alcuni giorni dopo il cataclisma, per mezzo di una missiva; destinatario della lettera era García Sarmiento de Sotomayor, più conosciuto come Conte de Salvatierra, viceré in Perù tra il 1648 e il 1655, quindi il massimo rappresentante della Corona spagnola in America meridionale al momento del sisma e nei primi cinque anni ad esso successivi. La missiva citata è, in assoluto, la prima comunicazione ufficiale della calamità; fu inviata al viceré da Juan de la Cerda y de la Coruña, l'allora *Corregidor* di Cusco, rappresentante a Cusco del potere civile. A questo rapporto fecero poi seguito due ulteriori messaggi, per informare il viceré e i rappresentanti del governo a Lima sulla gestione delle fasi dell'emergenza nella città andina. Il primo messaggio è firmato dallo stesso *Corregidor* e riporta la data del 6 aprile 1650, inviato 'con la maggiore rapidità possibile' comunque soltanto una settimana dopo la prima grande scossa; de la Cerda scriveva:

Excelentísimo Señor. Con la mas brevedad que pudiese [...] doy a Usted aviso como a los treinta y uno de marzo de este año a las dos de la tarde sobrevino a esta ciudad un temblor de tierra que duro cmo[sic] dos credos²⁶.

Altri autori, invece, affermarono che la scossa continuò per un periodo lungo quanto tre volte l'orazione, quindi si potrebbe ipotizzare una durata compresa tra 5 e 10 minuti; altri ancora arrivarono ad indicare un tempo pari ad un quarto d'ora: *experimentó la ciudad del Cuzco un terremoto, que duró un cuarto de hora y la arruinó, se sintió tambien en Lima*²⁷.

Il riferimento a testi sacri, nello specifico alla preghiera del Credo, per descrivere il movimento tellurico, costituiva all'epoca un termine di paragone temporale consueto, specialmente nei territori d'influenza culturale spagnola; infatti si ritrova qualcosa di analogo nelle cronache del terremoto abruzzese del 1703²⁸; ad esempio, la prima scossa del 14 gennaio venne così narrata dall'Antinori:

dopo l'una ora e tre quarti, verso le due della notte, un tremoto della durata d'un Credo scosse violentemente molti paesi fino a Roma²⁹.

Lo stesso Antinori, riferendosi alla terza e più forte scossa del 2 febbraio, faceva riferimento sempre ad un'orazione religiosa, ma in questo caso citava il Miserere, scrivendo che:

alle ore 18 il tremoto replicò più impetuoso ed a segno, che nello spazio di un Miserere la città dell'Aquila intera fu poco meno che rovinata. La scossa fu così veemente che gli edifici alcuni in tutto ed altri in parte non potettero reggere e non ve ne fu alcuno che non restasse lesionato³⁰.

Si è detto che, proprio come accaduto nel 1650 in Perù quando il sisma fu sentito anche a Lima, l'evento del centro Italia con le sue tre scosse principali interessò ugualmente una zona estremamente ampia, coinvolgendo buona parte della penisola fino a Venezia; fu colpita duramente l'Umbria e danni significativi si verificarono anche a Roma; come accennato precedentemente, venne percepito distintamente pure a Napoli. È possibile che certi autori abbiano esagerato nella descrizione degli eventi sismici. In relazione al terremoto del 1650, ad esempio, fu detto chela terra si squarciò, dalle montagne scaturirono eruzioni di lava, provocando l'espulsione di elementi lapidei, sabbia e acqua, di diverso colore e con esalazioni maleodoranti, mentre le strade sprofondarono su se stesse e i fiumi furono ostruiti dalle valanghe³¹. Tale tipo di narrazione, perpetuata in Perù col contributo dello stesso Esquivel y Navia,

risponde anch'essa ad una chiara impostazione culturale e caratterizza, sicuramente, i territori d'antica influenza spagnola. In modo analogo, per quanto riguarda il terremoto del 2 febbraio del 1703, l'Antinori proseguiva dicendo:

... rovinò buona parte della città, e fu veduto in più luoghi aprirsi la terra [che] continuamente esalava puzzolenti vapori, l'acqua nei pozzi cresceva e gorgogliava, gli acquedotti della città rimasero infranti, e per 22 ore la terra si sentì muovere³².

È possibile, quindi, riconoscere frequentemente, con modalità quasi teatrali, una qualche accentuazione del carattere di per sé già drammatico delle vicende che riguardarono gli eventi sismici, con l'aggiunta di elementi impressionanti nella narrazione, forse per amplificare le reazioni emotive nel lettore³³. I testi dell'Antinori³⁴, come quelli di Esquivel y Navia e di altri autori, in Perù come in Italia, drammatizzato volutamente il racconto, sull'assoluta obiettività del quale si potrebbero, perciò, nutrire alcuni dubbi. Tuttavia nel loro tenore, tali paragrafi sembrano corrispondere alle testimonianze rese da coloro che vissero direttamente quei momenti; ad esempio in località Vallunga, nei pressi di Leonessa, Giovannantonio Petronimesi dopo le forti scosse del 1703 nel centro Italia, il 28 settembre dell'anno seguente lasciò una descrizione *Ad perpetuam rei memoriam*, nella quale rievocai tre movimenti tellurici principali, ma anche tutti gli altri scuotimenti della terra che seguirono *ogni dì mediocri e gagliardi*. Un ulteriore terremoto *parimenti terribile* si registrò il giorno di Pasqua e poi seguirono molte scosse *con tanta veemenza e terrore [...] così spesso e ancora si vanno sentendo*. Riferendosi alla prima forte scossa, il Petroni riportò:

Circa le due ore della notte, giorno di domenica li 14 gennaio 1703 fù così terribile terremoto, che si credè essere già la vigilia del giorno del giudizio universale, perché con lo strepitio e sgomento dello scotimento della terra ci fù accompagnato un vento grandissimo ed una pioggia tanto grande, che convenne a molti perire sotto le macerie e ruine del terremoto per non restare annegati nell'acqua³⁵.

In precedenza si è accennato ad uno dei principali cambiamenti sociali prodottisi tra il 1650 e il 1703, ossia la possibilità di essere aggiornati pron-

tamente grazie alla distribuzione di quotidiani e bollettini stampati, ma ciò caratterizzava soprattutto le grandi città, in Italia e al di fuori della penisola. Al contrario, nelle zone interne meno progredite, in particolare nell'esteso territorio allora colpito dalla calamità, le informazioni sull'evento erano assolutamente sporadiche e ciò acuiva il generale senso di angoscia degli sfollati. Lo stesso Petroni proseguiva la sua memoria, riferendosi alla terza scossa del 2 febbraio:

Già si credeva che Dio avesse per sua misericordia placato il suo sdegno, quando circa le 18 ore del detto 2 febbraio si fè sentire sì terribile e così lungo terremoto con scosse in un medesimo tempo che quelle ville e case che non erano cadute nelli antecedenti terremoti, caddero[...] Si senti poi che la città di Aquila restò subissata e vi morirono circa quattromila persone e come si dice, si è fatto il conto che nei luoghi offesi dal terremoto in tutto siano morti circa 22000 persone.

È interessante verificare in che misurati testi fin qui commentati, soprattutto quelli scritti tempo dopo il terremoto dall'espressività spiccata per aggiungere emotività alla lettura secondo specifiche modalità narrative, si avvicinano alle descrizioni coeve, queste ultime invece compilate con finalità più pratiche, ad esempio per il censimento dei danni dovuti ai terremoti. Quindi, tornando all'analisi della prima comunicazione inviata al viceré del Perù, Juan de la Cerda continuava:

A este primer temblor le siguieron otros ciento y veinte y cinco remesones, unos mayores que otros, en espacio de seis días tan continuos que no se pasara media ora del uno al otro y se an ydo continuando hasta ayer noche seis de abril que parece an cessado y no a vuelto a temblar mas. Toda la gente queda aloxada en las plazas, patios y huertas en toldos y enramadas³⁶.

Il resoconto, che pure esprime pienamente la drammaticità del caso, si mostra scevro da speciali accentuazioni nella narrazione; viene descritto accuratamente l'accaduto, informando della sequenza ininterrotta di scosse d'assessamento successive alla prima; in questo modo il *corregidor* poteva, allo stesso tempo, giustificare il ritardo nell'invio della comunicazione a Lima. A

seguire, veniva introdotto l'aspetto più drammatico, relativo al numero delle morti dovute al terremoto:

El daño que causso (trato solo desta ciudad que esta a mi cargo) parece han muerto entre indias muchachos e indios hasta en cantidad de veinte y ocho o treinta personas más o menos que no hay número cierto por si fueren descubriendo otros. Murió un hijo del Vizconde de edad de tres años y el procurador de Santo Domingo que yendo por la calle cayó un palo y le mató; no ha muerto ningún caballero ni español ni mujeres³⁷.

Nel primo testo di Juan de la Cerda viene, quindi, rappresentata una città che aveva subito terribili danni materiali, ma apparentemente pochi decessi, compresi tra ventotto e trenta, per di più quasi unicamente tra i nativi; l'autore proseguiva comunicando la perdita di un bimbo di tre anni, figlio di un aristocratico del posto, nonché quella di un sacerdote di alto rango del monastero di Santo Domingo colpito, mentre era in strada, da un elemento di legno caduto da un edificio. De la Cerda specificava espressamente che tra i defunti non c'erano uomini adulti o donne spagnole di nobile famiglia; precisava, però, che sotto le rovine degli edifici avrebbe potuto esserci ancora un numero imprecisato di persone scomparse³⁸.

Allo stesso modo, pure un altro cronista del tempo, Gil Gonzales Dávila, quantificò in trentasei le vittime³⁹. Tali cifre appaiono, tuttavia, decisamente poco verosimili, soprattutto paragonando queste informazioni con quanto riferiscono altri testi coevi e, ancor più, considerando il danno all'edificato, da tutti descritto come gravissimo. Un ulteriore testimone diretto riferì della distruzione quasi totale della città; il terremoto aveva devastato pressoché tutti gli edifici sacri, quindi, non c'era nessun luogo al coperto dove poter pregare: «*no quedó ninguno adonde poder entrar a oír misa*»⁴⁰. Allo stesso modo i danni sugli edifici residenziali rendevano inabitabili praticamente tutte le strutture del centro urbano; lo stesso testo infatti prosegue:

... y todas las casas del pueblo, asimismo arruinó, y echó por el suelo, y las que quedaron en pie, tan mal tratadas, que no es posible entrar en ellas, sino derribarlas, por el riesgo que están amenazando con su caída.⁴¹

Appaiono quindi sorprendenti le asserzioni di Juan de la Cerda, nella sua prima missiva, così come nelle due che seguirono, soprattutto quando riferisce dei numerosi morti tra gli indios, ma delle pochissime vittime tra gli spagnoli. Bisogna considerare che a Cusco, a seguito della Conquista, per lungo tempo si è mantenuta un'evidente divisione tra le diverse componenti razziali, distinzione perpetuata ancora per tutto il primo Novecento⁴². Alla metà del XVII secolo era inimmaginabile un'integrazione tra le persone di origine europea e i discendenti degli antichi abitanti della zona⁴³. La stessa organizzazione urbanistica di Cusco prevedeva un'assoluta separazione tra le classi sociali: quella privilegiata spagnola, che per lungo tempo continuò ad essere minoranza tra gli abitanti, risiedeva negli edifici più importanti, nel nucleo antico di Cusco già in passato occupato dall'aristocrazia incaica alla quale, appunto, i *conquistadores* si sostituirono; tale parte della città, sviluppata intorno alla Plaza de Armas, si distingueva nettamente rispetto alle periferie occupate dagli autoctoni che vivevano nei cosiddetti *barrios de indios*, quartieri fondati nel XVI secolo all'indomani della Conquista, intorno alle corrispondenti parrocchie: San Cristobal, San Blas, Santa Ana, San Pedro ed altre⁴⁴. Nei *barrios*, scomodi e in forte declivio, i discendenti dei nativi vivevano in modesti agglomerati edilizi, caratterizzati da umili residenze di dimensioni ridotte, con una minore regolarità planimetrica e, in generale, senza i cortili interni, specifici invece della *casona*, cioè i tipici palazzi d'epoca coloniale. Questi ultimi, rispetto alle strutture instabili degli indios, erano sicuramente più resistenti alle scosse, in quanto venivano costruiti con massicce pareti in *adobe* innalzate sopra i robusti resti delle preesistenti strutture murarie di epoca incaica; tali antiche pareti, che possono corrispondere perfino all'altezza dell'intero piano terra dell'edificio coloniale, furono fabbricate con enormi blocchi lapidei perfettamente squadrati, inoltre presentano un elevato spessore, quindi difficilmente possono essere ribaltate dall'energia sismica⁴⁵. Allo stesso modo, anche le chiese riservate agli indios apparivano più instabili, in confronto a quelle comunemente frequentate dal ceto dominante. Si potrebbe così motivare la discrepanza di vittime tra gli spagnoli e i nativi; bisogna però constatare che le diverse cronache del terremoto del 1650 spesso si contraddicono tra loro in maniera evidente, circa la descrizione di determinati aspetti come il numero dei morti o i danni subiti dalle strutture; ciò in quanto i testi che descrivono Cusco dopo il terremoto, nel loro insieme, costruiscono artificiosamente un universo socio-spaziale coerente con le impellenti necessità della società del

tempo, soprattutto quando mettono in relazione, tra loro, l'architettura e la morte oppure la sopravvivenza degli abitanti; ad esempio, i decessi registrati tra i nativi venivano frequentemente segnalati in concomitanza con la distruzione delle loro chiese parrocchiali. È interessante evidenziare come, almeno in alcuni casi, tali eventi luttuosi fossero persino associati a pratiche religiose non ortodosse, mentre la salvezza degli spagnoli risulta sempre legata alla 'forza delle loro istituzioni e all'attestazione della loro pietà': nella cronaca del *coregidor*, citando un recente studio che approfondisce questa tematica, è possibile notare *chela moralità determina la mortalità*⁴⁶.

Alcuni elementi riferiti dal *corregidor* vennero successivamente riproposti nella *Relación* del terremoto, un opuscolo di quattro pagine pubblicato da Julián de Paredes nel 1651 a Madrid. In questo breve volume vengono ribadite molte delle informazioni già fornite da Juan de la Cerda, con una catalogazione più precisa sui danni alle architetture religiose di Cusco. In altri dettagli, tuttavia, il rapporto pubblicato differisce dalle iniziali missive inviate a Lima subito dopo il cataclisma. Tali affermazioni, ad esempio, riguardano il cantiere della cattedrale, per la quale "*será menester derribar la mayor parte de ella; cosa de gran lástima*"⁴⁷, cioè il Paredes riteneva più utile demolire la maggior parte delle opere già innalzate; parere totalmente opposto a quello in precedenza espresso dal de la Cerda. Inoltre, Julián de Paredes riferisce un numero di vittime ben maggiore di quanto invece riportato dal *corregidor*: «*Ha sido grande la misericordia de Dios, pues las muertes de Españoles no llegan a diez, y las de indios, y indias llegan hasta ciento, y no ha muerto persona de consideración*»⁴⁸,

La pubblicazione riporta una cifra pari circa al doppio delle morti segnalate dai primi resoconti, forse perché i numeri già indicati erano palesemente errati, ovvero perché si voleva offrire ai lettori spagnoli una rappresentazione più sensazionalistica dell'evento. Fornire informazioni concrete sui decessi non era, tuttavia, lo scopo principale di questo saggio: circa a metà del volume vengono accuratamente descritti i riti sacri celebrati dalle persone di origine spagnola per placare l'ira del Signore:

Y diciendo el Predicador misericordia eran tantas las lágrimas, alaridos, y sollozos que parecía que se acabava el mundo, y que era el día del juicio llegado⁴⁹.

Degno di nota è il parallelo proposto nella *Relación* tra l'ambientazione scenica, accompagnata da meste litanie nella piazza principale di Cusco e la figurazione della fine del mondo, quindi lo scenario del Giudizio Finale, riferimento sicuramente comune anche per L'Aquila⁵⁰.

L'episodio biblico presente, in alcune importanti opere pittoriche ascrivibili alla scuola artistica di Cusco del secondo Settecento, come per esempio l'olio su tela, *El Judicio Final*, del 1675, di Diego Quispe Tito⁵¹; il medesimo tema iconografico viene anticipato senza dubbio anche nell'unica immagine della città peruviana prodotta in relazione al terremoto, il dipinto su tela conosciuto come il *Panorama de Monroy*⁵², in quanto commissionato da Alonso Cortés de Monroy; quest'opera pittorica, realizzata non molto tempo dopo la fine dell'insieme di scosse telluriche⁵³, della quale non si conosce l'autore, è una veduta prospettica che riproduce con estrema cura la città vista dall'alto, a volo d'uccello; in essa è possibile identificare esattamente molti edifici, chiese e conventi, riprodotti nella loro conformazione originaria, prima delle trasformazioni d'impronta barocca che negli anni seguenti avrebbero radicalmente modificato le architetture principali. Per quanto riguarda L'Aquila, invece, particolarmente interessante è una vista prospettica della città, pubblicata proprio nel 1703 dall'abate Pacichelli, pur se ricavata da una precedente rappresentazione; quindi documenta l'edificato nella sua conformazione prima del Cataclisma⁵⁴.

Nel 1650 a Cusco le scosse continuarono fino al 24 novembre. Nel *Panorama de Monroy* vengono effigiate varie scene, in parallelo, con lo svolgimento di processioni, invocazioni e momenti di preghiera, oltre a fissare istanti di panico e disperazione. Nel dipinto viene tradotto in immagini ciò che fu esplicitamente descritto anche da Esquivel e Navia, quando questi scriveva:

Salió el Cabildo secular en cuerpo sin valonas, descalzo, encenizados y humildes. Los caballeros, depuesta su lozanía, a rostro descubierto, sin más aliño que el de sus propias carnes, se azotaban con disciplinas de hierro. Las damas encenizaban su rostro, abofeteaban su belleza. El Cabildo eclesiástico salió gravemente mortificado, sin cuellos, los pies descalzos, los rostros y ojos postrados por el suelo. Siguieron las religiones de Santo Domingo, San Agustín, la Merced, la Compañía de Jesús y San Juan de Dios, descalzos, cubiertos de ceniza, unos sin capillas, con sogas a la garganta, mordazas en las lenguas, otros cargados

de grillos y cadenas, los más haciendo extraordinarias y nunca vistas penitencias y mortificaciones...⁵⁵.

Testo che appare analogo a quanto narrato, subito dopo il sisma, dal padre Córdova, un importante religioso gesuita, anche lui testimone diretto delle vicende accadute a Cusco nel 1650:

... puso horror al pueblo y en los ánimos entrañable devoción. Salieron en túnicas, todos cuales con cruces muy pesadas, con esterillas en los ojos, coronas de espinas en las cabezas, descalzos, desnudos hasta la cintura, descubriendo asperfsimos cilicios de malla, y cerdas. Otros azotándose rigurosamente otros, aspados, vestidos de hierro, con palos en las bocas y sogas al cuello. Gobernaba este penitente escuadrón, el Reverendo Padre Fray Juan de Herrera, provincial, caída a la cintura la túnica, descubierto el pecho y cubierto de cadenas de hierro, con un Christo en las manos, encenizado el rostro, predicando a voces penitencia. Atónito quedó el pueblo de ver este espectáculo⁵⁶.

Per grande sventura di tutta la popolazione del distretto di Cusco, l'anno successivo al terremoto venne pure funestato da una grave siccità, prolungatasi a lungo, così che la terra divenne sterile e la situazione fu aggravata dalla drammatica carenza di scorte alimentari⁵⁷.

La superstizione secondo la quale i terremoti e altri disastri naturali fossero una punizione divina era diffusa ancora nella prima modernità; tale credenza popolare iniziò, però, ad essere minimizzata in relazione ai cataclismi italiani all'inizio del XVIII secolo, soprattutto presso gli intellettuali, mentre veniva espressamente richiamata nella totalità delle relazioni ufficiali redatte in Perù; ciò ancora, almeno, per tutto il Settecento. Tale assunto trova comunque spiegazione nelle forti contrapposizioni sociali che in quel tempo caratterizzavano il vicereame del Perù; i contrasti culturali, quindi, venivano mascherati attraverso l'opinione diffusa secondo la quale gli indigeni, pur se formalmente convertiti alla religione cristiana, continuavano segretamente a venerare le divinità pagane, sia pure sotto le sembianze del culto cristiano⁵⁸. Quindi, la religiosità non ortodossa della popolazione indigena e dei meticci di Cuzco poteva essere considerata la principale ragione per cui il terremoto aveva colpito la città; per dare maggiore credito a tale teoria, pertanto, si

doveva diffondere notizia, anche tramite le comunicazioni ufficiali, di come lo scuotimento della terra avesse ucciso prevalentemente i membri di quel settore della società⁵⁹.

L'aspetto più interessante delle tre missive di Juan de la Cerda, come più in generale può dirsi di tutte fonti letterarie coeve agli eventi catastrofici, può allora essere l'attenta e dettagliata descrizione del danno subito dalle architetture, soprattutto chiese, ospedali e monasteri⁶⁰. Questo argomento appare particolarmente utile per delineare la storia urbana di Cusco

Tuttavia, rimangono incertezze circa talune asserzioni del *corregidor* di Cusco, secondo il quale la cattedrale e l'ospedale degli spagnoli sopravvissero quasi indenni al violento sisma: notizie che, prima di poter essere interpretate come descrizione oggettiva del danno, tendono più a suggerire una relazione tra la pietà degli spagnoli residenti a Cuzco e la conservazione delle loro architetture sacre, misericordia allegoricamente rivelata attraverso la solidità di queste ultime. In definitiva, le comunicazioni di Juan de la Cerda, pur se proposte in modo sicuramente meno enfatico rispetto alle altre memorie precedentemente commentate, non offrono ancora aggiornamenti del tutto attendibili sugli eventi, dovendo, forse, ostentare necessariamente una realtà di comodo per la cultura dominante.

Da questo punto di vista, la situazione poteva essere del tutto differente a L'Aquila, dove nei principali ruoli di potere figuravano sicuramente personalità di origine spagnola, ma le casate locali continuarono sempre ad avere incarichi preminenti in tutti i settori della vita cittadina. Quindi non ci sarebbero state le motivazioni invece addotte per Cusco, che avrebbero portato in qualche modo a travisare informazioni inerenti crolli e vittime.

A seguito del terremoto del 1703, il viceré di Napoli inviò nella zona abruzzese Marco Garofalo, marchese della Rocca e preside di Salerno, con la qualifica di Vicario Generale, di fatto un commissario straordinario; questi da subito si adoperò per organizzare la costruzione di tende e baracche provvisorie, così come per riattivare i forni per il pane; organizzò le prime attività di soccorso e fu rigoroso nel controllo dell'ordine pubblico, facendo desistere i sopravvissuti aquilani dalla loro iniziale intenzione di abbandonare definitivamente la città⁶¹. Il marchese Garofalo avviò in poco tempo la ricognizione dei danni causati dalle scosse, attività alla quale, su incarico dello stesso Viceré, partecipò pure Alfonso Uria de Llanos; il breve rapporto di quest'ultimo fu poi pubblicato, con il titolo *Relazione overo Itinerario Fatto dall'Auditore*

D. Alfonso Uria De Llanos Per riconoscere li danni causati dalli passati Terremoti seguiti li 14 Gennaro, e 2 Febraro MDCCIII. Con il numero de' Morti, e Feriti. Nella Provincia dell'Aquila e tutti li luoghi Circonvicini Per darne di essi distinta notizia al Signor Vice-Re' di Napoli, volume stampato a Roma, senza particolari fronzoli tipografici, con i caratteri dello Zenobj; il testo descrive gli effetti del terremoto in una ventina di località nei dintorni de L'Aquila, con una certa attenzione per considerazioni di tipo economico, come perdita di vettovaglie e animali, oltre che osservazioni sulla natura geologica del suolo e le conseguenti possibili amplificazioni locali degli effetti del sisma. Alfonso Uria de Llanos, a proposito della città de L'Aquila, scrisse che «*fu tutta distrutta senza che vi sia restato edificio alcuno, con mortalità grande*»⁶².

La tragicità dei fatti indicati suggerisce che non ci fu nessun tentativo di minimizzare l'accaduto: le vittime censite furono pressappoco 2500, contando in quel momento circa 200 feriti⁶³. Tali dati, inoltre, possono essere confermati attraverso la *numerazione dei fuochi* nelle diverse zone del centro abitato, eseguita nel 1712 proprio per valutare gli effetti del terremoto sulla popolazione: benché fossero trascorsi nove anni, in quel momento le rovine erano ovunque ancora evidenti: risultano così elencate contestualmente anche tutte le case dirute o lesionate de L'Aquila; questa documentazione permette non solo di conoscere la quantità totale di edifici che continuavano ad essere inagibili all'interno del perimetro urbano, ma persino di valutarne la distribuzione nei diversi quartieri della città⁶⁴.

Nonostante le molte differenze evidenziate tra Cusco e L'Aquila, anche alla luce dei 50 anni trascorsi tra gli eventi, la comune matrice culturale appare comunque evidente nelle analogie riscontrabili nei testi, soprattutto in quelli che esprimono una sensazione di angoscia di fronte alle due città devastate. Gil González Dávila, altro testimone diretto del cataclisma di Cusco nel 1650, citato da Esquivel e Navia, ad esempio affermava: «¿Cuzco, quien te vio ayer, y te ve ahora, cómo no llora?»⁶⁵. Nella stessa città, un'ulteriore memoria scrittada un chierico, Juan de Santa Cruz, oltre un mese dopo la scossa iniziale, esprime pienamente la sensazione d'inquietudine degli abitanti: «*El vivir en esta Ciudad, es morir, en medio de tantos temores, y sobresaltos, sin dar paso sin riesgo de la vida, ni hallar lugar seguro para ella*»⁶⁶. Cioè, vivere a Cusco in quel momento equivaleva a provare continuamente la percezione della morte, fra tanto sgomento e paura, non potendo fare un passo senza rischiare la vita, nella totale mancanza di luoghi sicuri dove rifugiarsi.

Espressioni del tutto somiglienti possono essere menzionate per L'Aquila e l'Abruzzo. Lo stesso Marco Garofalo, infatti, nell'aggiornare il Viceré a Napoli sul terremoto, affermò che: *“La città dell'Aquila fu, non è; le case sono unite in mucchi di pietra, li remasti edifici non caduti stanno cadenti. Non so altro che posso dire di più per accreditare una città rovinata”*⁶⁷.

Conclusioni

Le cronache dell'epoca, che raccontano i terremoti di Cusco e L'Aquila, del 1650 e 1703, con notizie su crolli e vittime, descrivendo il panico tra la popolazione, sono espressione di disperazione e speranza allo stesso tempo. Talvolta nei testi furono aggiunti dettagli vagamente di fantasia per accentuare la drammaticità della narrazione. Frequentemente veniva fornita un'esplicita interpretazione del cataclisma come conseguenza dell'ira divina; in relazione all'evento nel nuovo mondo, si tendeva ad attribuire la motivazione del disastro all'idolatria degli indios, soprattutto perché per lungo tempo questa parte della popolazione continuò ad essere contrapposta al potere politico e culturale imposto dalla Spagna; oppure, più genericamente, le cause del terremoto potevano essere ascritte ai peccati degli abitanti della città; agli inizi del XVIII secolo, nel centro Italia, questo tipo di superstizione iniziava ad essere sempre meno diffuso, almeno tra le classi più colte ed elevate.

Attraverso la lettura dei testi, nondimeno, si possono confermare altre analogie, ad esempio circa le reazioni emotive ai fatti drammatici del 1650 e del 1703; non devono, infatti, sorprendere le similitudini riscontrate nel modo di comunicare i due eventi, sia pure tanto distanti nello spazio e nel tempo, in conseguenza delle comuni basi culturali tra i due vicereami soggetti alla Corona spagnola.

Le fonti letterarie in qualunque modo inerenti gli avvenimenti sismici esaminati sono, in realtà, numerosissime, molte di più rispetto a quanto qui sinteticamente esposto; la finalità pratica del presente studio è, in primo luogo, la conoscenza del patrimonio architettonico al verificarsi dei grandi terremoti di Cusco e L'Aquila, oltre che una valutazione delle conseguenze di tali eventi sul sistema edilizio delle due città⁶⁸. Informazioni significative vengono sicuramente fornite da alcuni testimoni diretti dei terremoti, o da quegli studiosi che in un secondo momento hanno trascritto ed elaborato altre testimonianze

coeve ai movimenti tellurici, concentrandole in opere letterarie originali dedicate alle due città; tuttavia, si è potuto dimostrare che tali notizie devono essere, necessariamente, in ogni caso adeguatamente vagliate e verificate, soprattutto cercando di interpretarle nel loro specifico contesto sociale e culturale rispetto al momento storico in cui vennero lasciate a futura memoria.

Immagini



Figura 1. *Racconto storico de terremoti sentiti in Roma, e in parte dello Stato Ecclesiastico, e in altri luoghi la sera de' 14 di gennajo, e la mattina de' 2 di febbrajo dell'anno 1703, per Giuseppe de Martijs, nella stamperia di Giovanni Francesco Chracas, Roma 1704 (in: Galadini 2007).*



Figura 2. Frontespizio della relazione sugli effetti del terremoto nella provincia de L'Aquila, di Alfonso Uria de Llanos, 1703 (immagine di pubblico dominio).



Figura 3. L'Aquila, veduta della città, incisione in *Il Regno di Napoli in prospettiva*, di G.B. Pacichelli, 1703. (in: Centofanti - Maestri - Dentoni Litta 1992).



Figura 4. Veduta prospettica di Cusco: a sinistra, il *Panorama di Monroy*, dipinto su tela di autore ignoto, c. 1651, custodito nella Capilla del Triunfo, adiacente alla Cattedrale di Cusco (in: Schreffler 2010); a destra, la stessa prospettiva della città in un'immagine attuale (Municipalidad del Cusco).



Figura 5. Il *Panorama di Monroy*, dipinto su tela, dettagli con varie scene drammatiche in diversi luoghi della città di Cusco durante la fase sismica (in: Schreffler 2010).



Figura 6. Il *Judicio Final*, dipinto su tela di Diego Quispe Tito, 1675, custodito nel Convento di San Francisco a Cusco (in: Infantes 1997).

Note

¹ L. MAMMARELLA, *L'Abruzzo ballerino. Cronologia dei terremoti in Abruzzo dall'epoca romana al 1915*, Cerchio (Aq), Adelmo Polla Editore, 1990, pp. 77-83.

² F. GALADINI, *I terremoti in Abruzzo e la cultura sismologica tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento*, in *Settecento abruzzese: eventi sismici, mutamenti economico-sociali e ricerca storiografica*, a cura di R. Colapietra, G. Marinangeli, P. Muzi, Atti del convegno L'Aquila 29-30-31 ottobre 2004, L'Aquila, Colacchi, 2007, pp. XVII-CV; cfr. R. GIANNANTONIO, *Tanto si fa nel mondo e poi si muore: Ricostruzioni architettoniche e nuove acquisizioni*, Idem, pp. 863-893; V. CASTELLI, R. CAMASSI, *A che santo votarsi: L'influsso dei grandi terremoti del 1703 sulla cultura popolare*, Idem, pp. 107-130.

³ Cfr. R. SAMANEZ, «El terremoto que afectó al Cusco en 1950 y los aportes de George A. Kubler», in *Arkinka*, 16, 204, (2012), p. 31.

⁴ C. VARAGNOLI, *Dal Vicereame al Regno. Abruzzo e Molise*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, v. 1, Milano, Electa, 2000.

⁵ Cfr. P. DE AZEVEDO, *Cusco ciudad histórica: continuidad y cambio*, Lima 1982, p. 20.

⁶ R. GIANNANTONIO, *Le chiese nel Settecento abruzzese*, in *L'Abruzzo nel Settecento*, a cura di U. Russo e E. Tiboni, Istituto Nazionale di Studi Crociani, Pescara, Edizars, 2000, pp. 71-102.

⁷ C. MAZZANTI *et al.*, «La técnica constructiva del centro histórico de Cusco», in AA.Vv., *Actas del Undécimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Soria (Spagna) 9-12 ottobre 2019, vol. II, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2019, p. 694.

⁸ I. TOZZI, *Gli eventi sismici del 1703 e la ricostruzione del patrimonio ecclesiastico nel Vicariato di Regno*, in *Settecento abruzzese*, op. cit., pp. 945-955.

⁹ L. SERAFINI, C. VARAGNOLI, C. VERAZZO, *Construir contra el terremoto en Abruzzo. Las medidas antisísmicas tradicionales*, in *Messico Italia Restauro. Venti anni di convenzione Unam - Ud'A*, a cura di M. D'Anselmo, Roma, Gangemi, 2014, pp. 139-160.

¹⁰ A. GHISETTI GIAVARINA, *L'aquila. Tecniche costruttive antisismiche prima e dopo il terremoto del 2 febbraio 1703*, in *Tecniche costruttive nel mediterraneo. Dalla stereotomia ai sistemi antisismici*, a cura di M.R. Nobile e F. Scibilia, Palermo, Caracol, 2016; Cfr. A. CERADINI, *Tecniche premoderne antisismiche nell'Abruzzo Aquilano: gli archi soprastrada*, in *Presidi antisismici nell'architettura storica e mo-*

numentale, a cura di A. Marino, Roma s.d. [ma 2000], pp. 73-80; M. D'ANTONIO, *Ita terraemotus damna impedire. Note sulle tecniche antisismiche storiche in Abruzzo*, Pescara, Carsa, 2013.

¹¹ Cfr. O. CHARA, V. CAPARÓ, *Iglesias del Cusco. Historia y arquitectura*, Cusco 1998, p. 20.

¹² M.G. PEZONE, «Il progetto della chiesa di Santa Maria del Suffragio all'Aquila», in AA.VV., *Carlo Buratti. Architettura tardo barocca tra Roma e Napoli*, Napoli, Alinea, 2008, p. 154. Cfr. F. LUCANTONI, *La ricostruzione delle sedi confraternitali aquilane dopo il terremoto del 1703*, in *Settecento abruzzese*, op. cit., pp. 895-943.

¹³ Cfr. O. CHARA, V. CAPARÓ, op. cit.; O. ANTONINI, *Architettura religiosa aquilana*, I, Todi, Tau Editrice, 2010, p. 321.

¹⁴ M. BARNES, D.J. SLIVE, «El Puma de Cuzco: ¿plano de la ciudad Ynga o noción europea?», in *Revista Andina*, 11, 1, luglio 1993.

¹⁵ A. CLEMENTI, E. PIRODDI, *L'Aquila*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 28.

¹⁶ *Ibid.*, p. 33; cfr. G. SPAGNESI - P. PROPERZI, *L'Aquila problemi di forma e storia della città*, Bari, Dedalo, 1972.

¹⁷ C. A. CACCIAVILLANI, *La città di fondazione del Nuovo Continente: il modello urbano nelle Ordenanzas di Filippo II*, Gangemi 2005, p. 82.

¹⁸ D.F. D'AYALA, S. PAGANONI, «Assessment and analysis of damage in L'Aquila historic city centre after 6th April 2009», in *Bulletin of Earthquake Engineering* 9, 1 (2011), pp. 81-104.

¹⁹ Gazzetta di Napoli, 16 gennaio 1703, p. 59.

²⁰ O. ANTONINI, *I terremoti aquilani*, Todi, Tau Editrice, 2010, pp. 31-42.

²¹ G. BAGLIVI, «Del Terremoto Romano e delle città adiacenti dell'anno 1703», in *Opere complete medico-pratiche e anatomiche di Giorgio Baglivi*, Firenze 1842, pp. 596-655.

²² Il 16 gennaio, una corrispondenza romana che comunicava un forte terremoto nella città pontificia, con grande panico tra la popolazione, prese la via della Francia, dove venne pubblicata dalla Gazette di Parigi il 10 febbraio. Il numero successivo della Gazette riportò invece una corrispondenza partita da Napoli lo stesso 16 gennaio, facendo cenno alla scossa percepita nella città partenopea due giorni prima, aggiungendo notizia di diversi danni verificatisi in Abruzzo e altrove. Cfr. R. CAMASSI, V. CASTELLI, *I terremoti del 1703 nelle fonti giornalistiche coeve*, in *Settecento abruzzese*, op. cit., pp. 43-67.

²³ D. ESQUIVEL NAVIA, *Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*, F. Denegri Luna (a c. di), Lima, Fundación Wiese, 1980.

²⁴ E. SILGADO FERRO, «Historia de los sismos mas notables ocurridos en el Perú» (1513-1974), in *Boletín Instituto de Geología y Minería*, Serie C: Geodinámica e Ingeniería Geológica, 3, 1978, p. 130.

²⁵ D. ESQUIVEL NAVIA, *op. cit.*, p. 66.

²⁶ Archivo Histórico de Lima, *El corregidor del Cusco al virrey Conde de Salva-tierra*, Cusco 1650, ff. 259-260, n. 27, libro III (riproduzione microchip digitalizzato ED-061/37).

²⁷ «Il 31 marzo del 1650, la città di Cusco fu colpita da un terremoto che durò un quarto d'ora e la distrusse, si sentì fino a Lima» (Trad. dell'autore). Cit. J.T. Polo, *Sinopsis de Temblores y Volcanes del Perú*, Lima. Imprenta y librería de San Pedro, 1899, p. 10 (Archivo Histórico de Lima, riproduzione microchip digitalizzato, RAH-Sinopsis de Temblores y Volcanes).

²⁸ F. CERCONE, *Un'Ave, un Pater ed un Credo per misurare i terremoti*, in *Settecento abruzzese*, *op. cit.*, pp. 387-394.

²⁹ A.L. ANTINORI, *Raccolta di memorie storiche delle tre provincie degli Abruzzi*, Napoli 1781-83, p. 123. Il testo dell'Antinori è stato anche trascritto e commentato in G. CALAFIORE, «I terremoti a L'Aquila», in *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, Roma», XXIV, Fasc. 1, gennaio-giugno 2012, p. 21.

³⁰ M. BARATTA, *I Terremoti d'Italia. Saggio di Storia, geografia e bibliografia sismica italiana*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1901, p. 190.

³¹ V. ANGLES VARGAS, *Historia del Cusco - Cusco Colonial*, t. II, lib. I, Lima 1983, p. 615.

³² A.L. ANTINORI, *op. cit.*

³³ U. RUSSO, *Retorica narrativa e allocuzione patetica in alcune relazioni sul terremoto del 1703*, in *Settecento abruzzese*, *op. cit.*, pp. 365-385

³⁴ G. INCARNATO, *Al di là del terremoto e dell'erudizione: gli Abruzzi di A. L. Antinori*, in *Idem*, pp. 433-545.

³⁵ Archivio Parrocchiale di Vallunga, G.A. PETRONI, *Ad perpetuam rei memoriam*, Ms; il testo fu trascritto integralmente per la prima volta dal parroco don Lorenzo Vannimartini, il 26 agosto 1952.

³⁶ «A questa prima scossa seguirono altre centoventicinque repliche, alcune più forti delle altre, nell'arco di sei giorni, con una sequenza tale che non è trascorsa più di mezz'ora tra ognuna di esse; sono continuate fino a ieri notte, 6 aprile, quando sembrerebbe che siano terminate dato che la terra non ha più tremato. Tutte le persone sono alloggiate nelle piazze, nei patii e negli orti, in tende e ripari di frasche» (trad. dell'autore). Cit. *El corregidor del Cusco*, *op. cit.*, f. 259.

³⁷ «Per quanto riguarda il danno causato dal terremoto (tratterò solo della città a mio carico) sembra che siano morti circa ventotto o trenta persone, fra donne, bambini e uomini indios, ma il numero esatto non è sicuro, poiché altri potrebbero essere ancora ritrovati. Un bimbo di tre anni, figlio del visconte è morto, come anche un amministratore del [monastero di] Santo Domingo, colpito mentre camminava per strada da un pezzo di legno caduto [da un edificio]. Tra i morti non ci sono spagnoli né nobili né donne» (trad. dell'autore). Cit. H. VILLANUEVA URTEAGA, «Documentos sobre el terremoto de 1650», in *Revista del Archivo Histórico del Cuzco*, 13 (1970), p. 203.

³⁸ M. SCHREFFLER, «To live in this city is to die. Death and Architecture in Colonial Cuzco», in *Hispanic Issues On Line, Death and Afterlife in the Early Modern Hispanic World*, 7 (2010), p. 57.

³⁹ Le diverse informazioni sull'evento catastrofico di Cusco spesso si contraddicono circa il danno strutturale degli edifici e il bilancio delle vittime. Cfr. M. SCHREFFLER, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

⁴² G. VIÑUALES, *El espacio urbano en el Cusco colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas*, Lima 2004, p. 33.

⁴³ Cfr. C. MAZZANTI, «Vicende sismiche e storia urbana di Cusco», in *Opus Nuova Serie*, n. IV - Quaderno di Storia, Architettura, Restauro e Disegno, Rivista annuale del Dipartimento di Architettura, Sezione Patrimonio Architettonico Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara, Roma, Gangemi, 2020, p. 65.

⁴⁴ Archivo Arzobispal de Lima, *Apelaciones del Cuzco*, Legajo 3, 1630-1633, f. 324.

⁴⁵ G. BRANDO *et al.*, «Structural survey and empirical seismic vulnerability assessment of dwellings in the historical centre of Cusco, Peru», in *International Journal of Architectural Heritage. Conservation, Analysis, and Restoration*, 13, 2019, p. 6.

⁴⁶ M. SCHREFFLER, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 59.

⁴⁸ «La misericordia di Dio è stata grande, poiché ci sono stati meno di dieci morti tra gli spagnoli e circa 100 tra gli indios, uomini e donne, e nessuna persona importante è morta» (trad. dell'autore). Cit. *idem.*

⁴⁹ «E mentre il Predicatore invocava la misericordia divina, tante erano le lacrime, le grida e i singhiozzi che sembrava che il mondo stesse finendo e che fosse arrivato il giorno del giudizio» (trad. dell'autore). Cit. H. VILLANUEVA URTEAGA, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁰ AA.VV., ... *pareva quel giorno dell'Universal Giudizio. Il terremoto aquilano del*

1703 *tra indagine storica e sviluppo della sismologia moderna*, a cura di R. Colapietra e F. Galadini, Avezzano, Kirke, 2013.

⁵¹ Alcuni pittori discendenti dai nativi, tra cui Diego Quispe Tito, rinvigorirono la scena artistica di Cusco dopo la morte del pittore gesuita italiano Bernardo Bitti e di altri pittori spagnoli e italiani che si recarono nel Vicereame del Perù alla fine del XVI secolo per sviluppare nel Nuovo Mondo il proprio percorso professionale e artistico. Le composizioni di Quispe Tito sono impregnate di potenti ed evocative immagini religiose che combinano tradizioni pittoriche italiane, fiamminghe e indigene; il suo dipinto del Giudizio Universale, realizzato nel 1675 cioè 25 anni dopo il sisma, è situato nel Convento di San Francisco a Cuzco. Cfr. A. COHEN APONTE, *Heaven, Hell, and Everything in Between: Murals of the Colonial Andes*, Austin, University of Texas Press, 2016; sulla stessa tematica cfr. V. INFANTES, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, p. 78.

⁵² La tela è custodita nella Sagrestia della Capilla del Triunfo, contigua alla Cattedrale. Cfr. *Tesoros de la Catedral del Cusco*, Cusco, Arzobispado de Cusco - Dirección Desconcentrada de Cultura, 2013, p. 229.

⁵³ Cfr. P. THOMAS HAJOVSKY, «Shifting Panoramas: Contested Visions of Cuzco's 1650 Earthquake», in *The Art Bulletin*, 100:4, 2018, pp. 34-61, in particolare p. 35.

⁵⁴ M. CENTOFANTI, D. MAESTRI, A. DENTONI LITTA, *Immagini di un territorio: l'Abruzzo nella cartografia storica, 1550-1850*, L'Aquila, Consiglio regionale dell'Abruzzo, 1992; cfr. C. MAZZANTI, *La città barocca come spazio scenico: la metamorfosi dei luoghi urbani abruzzesi nel vedutismo settecentesco*, in *Theatroeideis. L'immagine della città, la città delle immagini*, a cura di M. Livadiotti et al., Thiasos Monografie, Roma, Quasar, 2018, pp. 197-209.

⁵⁵ «I componenti del Capitolo secolare sono usciti vestiti sommariamente senza i grandi colli, scalzi, coperti di cenere e umili. I signori, abbandonato il loro vigore, a volto scoperto, con nessun altro ornamento se non quello della propria carne, si flagellavano con nerbi di ferro. Le donne si ricoprivano di cenere il viso, schiaffeggiavano la loro bellezza. Il Capitolo ecclesiastico è uscito austeramente mortificato, senza collari, a piedi nudi, con i volti e gli occhi prostrati per terra. Dopo venivano i religiosi delle congregazioni di Santo Domingo, San Agustin, La Merced, la Compañía de Jesús e San Juan de Dios, a piedi nudi, cosparsi di cenere, alcuni senza cappuccio, con corde alla gola, bavagli alla lingua, altri in ceppi eincatenati, la maggior parte di essi facendo atti di penitenza e mortificazione straordinari e mai visti...» (trad. dell'autore). Cit. V. ANGLES VARGAS, *op. cit.*, p. 619.

⁵⁶ «Spaventò terribilmente il popolo e instillò negli animi profonda devozione. Uscirono vestiti con le tuniche, portando croci molto pesanti, con una fascetta di paglia sugli occhi, corone di spine sulla testa, a piedi nudi, a torso nudo, mostrando asperissimi cilici di metallo e crini di cavallo. Alcuni si frustavano aspramente, altri stavano nella posizione di Cristo crocifisso, vestiti di ferro, con bastoni in bocca e corde intorno al collo. Questo gruppo di penitenti era condotto dal reverendo padre provinciale frate Juan de Herrera, il quale, con la tunica abbassata sulla cintura, il petto scoperto e avvolto da catene di ferro, un crocifisso tra le mani, il viso cosparso di cenere, recitava ad alta voce preghiere penitenziali. La gente rimase attonita nel vedere questo spettacolo» (trad. dell'autore). Relazione del padre Córdova. Cit. M. SCHREFFLER, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁷ V. ANGLES VARGAS, *op. cit.*, p. 620.

⁵⁸ N. GRIFFITHS, *The Cross and the Serpent: religious repression and resurgence in Colonial Peru*, Norman, University of Oklahoma Press, 1996, p. 33.

⁵⁹ K. MILLS, *Idolatry and its enemies: Colonial Andean Religion and extirpation, 1640-1750*, Princeton, University Press, 1997, p. 55.

⁶⁰ «Il campanile del complesso monastico di San Francisco cadde sul coro e lo distrusse, ma nessuno morì. Due celle e la cucina del convento di Santa Clara crollarono, ma nessuno morì. La metà della chiesa di Santo Domingo è crollata insieme a tutte le celle dei monaci, ma nessuno è morto. La metà della chiesa dei Gesuiti è crollata, e nessuno è morto» (trad. dell'autore). Cfr. M. SCHREFFLER, *op. cit.*, p. 57.

⁶¹ AA.VV., *Sulle ali dell'Aquila - Storia della città*, L'Aquila, Provincia dell'Aquila, 1999, p. 69.

⁶² W. CAPEZZALI, «L'Aquila», in U. Russo, E. Tiboni (a c. di), *L'Abruzzo nel settecento*, Pescara, Edizars, 1993, p. 96.

⁶³ M. BARATTA, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁴ C. MERLO, *L'Aquila. Ricerche di geografia urbana*, Pubblicazioni dell'Istituto di Geografia della R. Università di Roma, serie A, n. 6, Cremonese, Roma 1942, p. 27.

⁶⁵ «Cuzco, chi ti ha visto ieri e ti vede ora, come può non piangere?» (trad. dell'autore). Cit. V. ANGLES VARGAS, *op. cit.*, p. 615.

⁶⁶ H. VILLANUEVA URTEAGA, *op. cit.*, p. 206.

⁶⁷ O. ANTONINI, *I terremoti aquilani*, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁸ E. SPACONE *et al.*, «An extensive survey of the Historic Center of Cusco for its Seismic vulnerability assessment», in R. AGUILAR *et al.* (a c. di), *Structural Analysis of Historical Constructions: an Interdisciplinary Approach*, RILEM Bookseries, 18, 2019, p. 1260.

Carlos Alberto Cacciavillani

Riscontri di elementi architettonici tra la Spagna e il Salento in Italia

Introduzione

Durante l'impero romano, nella suddivisione delle province, la Puglia occupava il secondo posto subito dopo il Lazio: — Regio I, *Latium*; — Regio II, *Apulia et Calabria*. Dopo le invasioni barbariche dell'impero e la successiva riconquista bizantina dell'Italia da parte di Giustiniano, l'*Apulia* verrà denominata *Terra d'Otranto*. Sotto questa nuova designazione saranno compresi il territorio dei Salentini e dei Messapi, attuali province di Lecce, Brindisi e Taranto, e quello del materano, il cui confine occidentale giungerà fino alla foce del fiume Bradano¹.

Nel 1663, con la riforma del Viceregno di Napoli, voluta dal re Filippo IV di Spagna, la Terra d'Otranto viene smembrata perché ritenuta troppo estesa. Nasce così la regione Basilicata, con capoluogo Matera, che viene staccata dalla vecchia Terra d'Otranto la quale, così ridimensionata, comprenderà i territori di Lecce, Brindisi e Taranto. Lecce, per 17 anni, viene promossa capoluogo dell'intera Puglia, ma, dopo questo breve periodo, Bari tornerà capoluogo di regione.

Dopo l'Unità d'Italia la Terra d'Otranto muterà di nuovo il nome in Provincia di Lecce ma comprenderà sempre i territori di Lecce, Brindisi e Taranto. Lo smembramento finale avverrà durante il fascismo quando nasceranno prima la Provincia dello Jonio, Taranto nel 1923 e poi quella di Brindisi nel 1927. Lecce, dopo quel distacco, rimarrà con i suoi attuali comuni. È inclusa totalmente nella regione geografica del Salento ed è la più orientale d'Italia².

Sono numerose nel corso della loro storia le relazioni che hanno mantenuto l'Italia e la Spagna con l'alternarsi della potenza di Roma sulla Spagna nell'età antica e della dominazione spagnola su Milano, Napoli e Sicilia

nell'età moderna. Ampio è il panorama che si apre dell'opera degli artisti italiani in Spagna e viceversa. In questa ricerca ci limiteremo a stabilire una linea di comparazione tra gli elementi architettonici che presentano analogie di alcune opere del Salento con la Spagna, in particolare di opere del Rinascimento italiano con particolari innesti catalani e platereschi che non sono dissimili tra loro. In particolare vogliamo cogliere i multiformi riscontri che rivelano lo spirito latino della comune relazione artistica.

A partire dal Quattrocento la Spagna aveva iniziato il processo di unificazione, che la portò a diventare una monarchia e poi un impero, sulla base di tradizioni artistiche e architettoniche complesse e diversificate. In questo periodo e fino al XIX secolo la Spagna ebbe un ruolo di spicco nel mondo; l'architettura iberica toccò tanti territori non solo europei, sedimentandosi, subendo contaminazioni, rielaborazioni e codificando spesso nuovi modelli di riferimento nella composizione architettonica: pur caratterizzando il nuovo luogo in cui nascevano e si sviluppavano, conservavano i tratti sostanziali ispanici da cui derivavano.

Il Rinascimento spagnolo³, che non si pone in antitesi con il suo passato, bensì nasce all'interno del Gotico, così da generare una felice osmosi tra forme medievali e canoni cinquecenteschi, è l'insieme delle manifestazioni culturali ed artistiche sorte in Spagna, soprattutto nel corso del XVI secolo, per l'influenza del Rinascimento italiano. Partendo dal panorama storico generale del secolo, si entra nel particolare con l'analisi del regno di Spagna governato inizialmente dai Re Cattolici, Ferdinando II d'Aragona e Isabella I di Castiglia, per passare successivamente al regno di Carlo I. Il connubio tra i due mondi artistici, Spagna e Italia, trova origine proprio nel Plateresco⁴. I veri protagonisti di questa transculturazione non sono gli artisti e architetti spagnoli, bensì quelli italiani, che pur tenendo presente il linguaggio autoctono, diedero la prevalenza all'espressione pura del Classicismo italiano. Ne risultò una cultura diversa con la verifica di una metamorfosi, dove ogni architetto e le sue opere sono sempre il frutto di un'ininterrotta circolazione di idee.

Se si effettua un'analisi di alcune delle caratteristiche artistiche e costruttive dell'Escorial⁵, esempio emblematico di perfezione del linguaggio classico in terra spagnola, possiamo osservare che è molto più vicino agli acquisiti canoni italiani di quanto lo fossero le architetture realizzate all'inizio del secolo XVI. Lo studioso Fernando Chueca Goitia fu il primo segnalare

che la fonte originale, dalla quale avevano tratto le loro soluzioni gli autori dell'Escorial, si doveva cercare in una serie di palazzi-monastero costruiti in Spagna e Italia durante la prima parte del Medioevo. In quei prototipi edili, i monasteri ospitavano le tombe dei personaggi illustri e includevano, allo stesso modo, cappella di palazzo, collezioni d'arte e scuole ecclesiastiche⁶. Un settore dell'edificio che corrisponde alla parte occidentale del monastero, presenta nella sua pianta un evidente richiamo all'Ospedale Maggiore di Milano, realizzato dall'architetto italiano Antonio Filarete nel 1546, in forma di quadrilatero con sedici cortili e una cappella centrale. Questi cortili cruciformi furono imitati dagli ospedali sia italiani sia spagnoli, come a Roma dal Santo Spirito in Sassia o in Spagna da una serie di edifici ospedalieri di Valencia, Zaragoza, Toledo, Santiago di Compostela e Granada⁷. Troviamo un'altra relazione nella basilica del complesso monasteriale dove si rinvennero alcuni elementi tipici dell'architettura Palladiana: ad esempio, il nartece annesso al coro o le finestre tripartite semicirculari di derivazione classica. Tuttavia non si sa ancora se essi derivarono da un disegno realizzato da Andrea Palladio per l'Escorial o se furono i suoi *Quattro Libri dell'Architettura* a trasmetterli in Spagna⁸.

Possiamo dire che i monumenti spagnoli, nel gioco di luce ed ombra, assoggettano l'impatto architettonico alla policromia ornamentale, alle inferriate di bronzo, alle nervature delle volte. In Spagna tra la facciata dell'edificio e l'elemento che la decora vi è una chiara indipendenza; si trascura la lezione italiana per la quale la decorazione è strumento utile all'accentuazione degli elementi strutturali⁹.

Il Salento nel Regno di Napoli

L'attività urbanistica e architettonica del Regno di Napoli, da cui il Salento dipendeva dal punto di vista amministrativo e politico, aveva due indiscutibili cardini di riferimento: uno era il piano di Alfonso II per la stessa città di Napoli, l'altro l'attuazione delle idee urbanistiche di Pedro de Toledo nella prima metà del Cinquecento. Per il suo progetto, Alfonso II, mosso dal suo spirito colto, aveva chiamato presso la corte aragonese artisti di grande livello, realizzando opere di notevole importanza artistica; per il secondo, Pedro de Toledo, era animato dall'ambizione di ammodernare e potenziare una delle

città più rilevanti dell'Impero Spagnolo. Entrambi si avvalevano dell'ampia conoscenza di Vitruvio di cui esistevano alla corte aragonese dei trattati consultati frequentemente¹⁰. Molti maestri catalani, quali Bartolomé Prats, Bartolomé Vilascar, Antonio Fraburch, Antonio Gomar, Juan Martorell, Miguel Pérez, ed italiani, come Luciano e Francesco Laurana, Giuliano e Benedetto da Majano, Pietro di Martino, Andrea dell'Aquila, Francesco di Giorgio Martini, furono chiamati a Napoli¹¹. In questo quadro di avvenimenti e di personaggi, ciò che risulta singolare è che l'architettura catalana si diffuse nei centri minori del sud Italiano con maggiore fermezza rispetto a quanto avvenne nella stessa città partenopea. Questo accadde perché i feudatari e i funzionari, di origine aragonese, preferivano forme tradizionali a loro familiari e più consone alla propria cultura ispanica: gli elementi architettonici di derivazione spagnola si notano negli impianti degli edifici catalano-napoletani che serbano notevoli tracce della corte d'onore con corpo di guardia e scuderia, insieme allo scalone che porta al piano nobile da dove, attraverso un loggiato con un unico arco ribassato, si accede da un lato agli appartamenti dall'altro al salone di rappresentanza attraverso una singolare porta ad arco inflesso sormontato dagli stemmi araldici delle famiglie racchiusi in quadrati¹². Anche la notevole abilità degli aragonesi nel trattare l'apparecchio murario, la collocazione della scala all'interno del muro, la maestria nel risolvere tutti i problemi organizzativi di un complesso ed articolato edificio, la qualità estremamente raffinata delle decorazioni scolpite, fanno pensare ad opere di grande progettazione unitaria, nelle linee di una tradizione architettonica iberica sia pure con mediazioni di gusto locale, approdate in Salento dopo strade complesse che già mediavano, in ogni caso, gli influssi provenienti da altre realtà. Particolarmente efficaci le soluzioni di attacco alla muratura dell'arco rampante, tagliato netto senza alcun passaggio intermedio: esse evocano soluzioni già adottate dagli architetti catalani anche in periodi precedenti, per concretizzare l'idea di dilatazione dello spazio e allo stesso tempo di solida architettura¹³.

Quanto fosse ragguardevole la capacità dei catalani di risolvere con strutture in pietra notevoli problemi di statica, si ha modo di constatare dalle loro realizzazioni; le soventi analogie con l'area salentina possono indurre a pensare ad eventuali lasciti ed eredità di tecniche e segreti costruttivi alle maestranze pugliesi. In campo tipologico nei nuclei abitati la vita si svolgeva attorno ad uno spazio libero, un'ampia corte, com'è possibile vedere ancora

nelle masserie, nei casali contadini, in diretto confronto con quanto avveniva nelle fattorie spagnole. Le case che si aprivano all'interno presentavano una prevalenza della massa costruita, potevano essere in pietra grezza o intonacate, caratterizzate da grande semplicità con i pieni che prevalevano sui vuoti, mentre gli elementi costruttivi che ne determinavano le variazioni sostanziali erano le scale esterne, i portici e le logge ai piani superiori¹⁴. Spesso le finestre e i balconi diventavano elementi di grande importanza per la decorazione presente e per le mensole zoomorfe o naturalistiche di cui erano dotati.

L'eredità classica, fortemente presente nella vita della gente meridionale, aveva tramandato tipologie edilizie, come la stessa abitazione, che venivano riprese con l'arricchimento dovuto all'evoluzione del gusto e ai migliorati modi di vivere; anche nel caso specifico della residenza di derivazione romana diffusasi nel corso del tempo, il miglioramento avvenne sulla scia dei modelli osservati in Spagna e in Oriente insieme alla crescita del livello di vita civile proveniente dal mondo arabo¹⁵. In Puglia, in particolare nel Salento, tutta una serie di elementi decorativi rinascimentali dagli embrici a squame, il bugnato a punta di diamante, le loggette gemelle ed altri elementi richiamano gli edifici napoletani. In particolare le grate in pietra traforata evocano tipi e motivi geometrici ornamentali di derivazione catalana.

La città di Lecce nell'area Salentina

La città di Lecce si sviluppò in un isolamento circoscritto tipico di una civiltà secondaria. La parte più antica rielaborò la cultura catalana, quale eredità trasmessa attraverso una relazione fatta di conoscenze e sperimentazioni con l'aiuto di sodalizi politici, scambi culturali e sociali provenienti dal centro irradiante di Napoli e dalla Sicilia. Quando la città salentina, eletta ad avamposto imperiale contro i Turchi, divenne un centro urbano dotato di baluardi e di monasteri, il suo primo architetto noto, Gian Giacomo dell'Acaya¹⁶ (1500-1570), era un architetto militare italiano di formazione spagnola, e la sua principale realizzazione architettonica superstite, l'ex ospedale dello Spirito Santo, presenta un gusto spagnolo ritardato con vaghe reminiscenze rinascimentali¹⁷. La facciata ha un doppio ordine di paraste binate esili ed anticlassiche, di stretta radice albertiana, che fu il punto di svolta e la prima codificazione teorica di un'idea di rappresentazione tridimensionale già svi-

luppata in precedenza in terra toscana, quasi in contrasto con le grosse bozze del basamento del portale. La matrice spagnola, innegabile e logica in una città che era sotto il dominio ispanico, si avverte quasi per l'intero Cinquecento, tanto che il barocco leccese è stato paragonato ad un plateresco ritardato e come lievitato, ma non barocco¹⁸, poiché del barocco, l'architettura leccese ignora la dialettica interno-esterno.

Ultimati nel 1536 i lavori alla rocca di Acaya, don Pedro de Toledo, vicerè di Napoli, preoccupato dalle frequenti incursioni dei turchi dispone nel 1537 la fortificazione di tutta la costa, affidando l'incarico dell'esecuzione a dell'Acaya, ad Alarcón, ad Escrivà. Vengono così realizzati il castello e le mura di Castro, la fortezza di Barletta, le fortificazioni di Copertino, Mola, Galatina, Molfetta, Parabita e Gallipoli. Nel 1539, riconosciuta Lecce da Carlo V come metropoli della regione, giunge l'ordine imperiale di fortificare la città e di erigervi un possente castello; i disegni della fortezza e il progetto del castello da edificare a Lecce, vengono redatti da dell'Acaya: la città fu dotata di un complesso sistema moderno difensivo articolato dal castello e dalla cinta di mura bastionate. Nel 1541 accolse il viceré don Pedro de Toledo da Napoli, in visita nel Salento per una diretta conoscenza delle condizioni del Sud. Le opere di fortificazione furono completate solo negli ultimi decenni del XVI secolo con l'apertura di nuove vie, l'allargamento e il raddrizzamento di quelle antiche, le une e le altre lastricate e dotate dello scolo delle acque.

Ormai integrata nel mondo asburgico di Carlo V, sul cui impero 'il sole non tramontava mai'¹⁹, Lecce conobbe una condizione di tale importanza sociale e culturale da farle rivendicare un ruolo di rilievo nella vita amministrativa e politica del Regno. Stimolate da una tale opera che, tesa a conferire importanza strategica alla città, le accordava speciale prestigio, le iniziative private si allineano su quell'autorevole esempio, enti, conventi in particolare, ponendosi a rinnovare le loro case e residenze. Risalgono, infatti, a quel periodo la costruzione della cappella di S. Marco (1543), che la colonia dei mercanti veneti volle erigere nella pubblica piazza, e della nuova sede dell'Ospedale dello Spirito Santo (1548), mentre i Celestini e gli Olivetani, dell'Ordine dei Benedettini, danno inizio a lavori rispettivamente nelle chiese e nei chiostri di S. Croce e dei SS. Niccolò e Cataldo. Altro particolare interessante è che dell'Acaya trasforma il suo palazzo baronale in un convento di Osservanti²⁰.

Nella città salentina abbiamo presenze molto significative del Rinasci-

mento: diffusi sono sia i sistemi costruttivi con archi e costoloni²¹ sia tutti i caratteri dell'architettura napoletana, mentre la caratterizzazione interna degli edifici religiosi è ottenuta con l'accentuazione di paraste scanalate. Inoltre, nelle residenze sono presenti dei balconi con una ricchezza d'intaglio e di chiaroscuro con grate di pietra traforata, che costituiscono il parapetto, rappresentanti motivi fantasiosi ed articolati che esprimono il carattere fiammeggiante delle influenze spagnole, particolarmente catalane. Ci sono alcuni portali di grandissimo interesse, ricchi della ridondanza meridionale, che esploderanno poi nelle espressioni architettoniche del Cinquecento e ancora più avanti nel barocco²². Nelle loggette con caratteri zoomorfi e naturalistici, nelle caratterizzazioni con motivi a rilievo messi in risalto dai gradini delle scale di netta influenza catalana il risalto segmentato non è molto diffuso ma viene comunque spontaneo il richiamo alla scala del Palazzo della Generalitat di Barcellona, opera di Marc Safont²³. Come si vede siamo di fronte ad una relazione di influssi di forme e di idee che si contaminano mantenendo intatta la propria essenza.

Il palazzo leccese di questo periodo è la più completa espressione della casa-palazzo, dotata di un piano terra e di quello nobile: spesso è preceduto da un atrio, circondato da muri entro i quali si apre il portale principale con arco di gusto catalano-durazzesco²⁴, tanto diffuso a Napoli, ed incoronato da logge ad archi a sesto ribassato o da ballatoi sui quali si imposta la corsia di balconi chiamati *mignani*²⁵, ed incoronate da logge archeggiate scoperte o semplicemente da altane. Il *mignano* comunemente usato nelle città medievali, è stato adottato e rielaborato nei secoli successivi.

È opportuno ricordare a questo punto che fin dal periodo della dinastia durazzesca, conclusa nel 1435, e successivamente di quella catalano-aragonese, il regno di Napoli fu meta di maestranze inserite nella cultura spagnola. Questo gusto influenzò tutti i settori dell'arte, espandendosi in Campania e alla fine del XV secolo nel Salento, in particolare nella città di Lecce, quando la presenza dei catalani era riscontrabile sia nel settore culturale che in quello commerciale. Le più importanti fabbriche del regno furono affidate ad architetti e lapidisti di origine iberica, artefici del tardo gotico spagnolo del Quattrocento, affiancati sia da maestranze locali, sia da artisti toscani assertori del nuovo linguaggio classicistico²⁶.

Il palazzo leccese, che ha un sobrio prospetto rettangolare libero da paraste e articolato unicamente dal risalto delle finestre, è talora adornato in

angolo da una colonna, solitamente guarnita di capitello e stemma, la quale gli conferisce un'ornata continuità architettonica, e nel coronamento si completa con piccoli medaglioni fatti di motivi archeggiati o merlati. Scale interne saldano il pianterreno a quello nobile, il primo solitamente destinato a officine domestiche, pozzo, cisterna, forno e cantina e al personale di servizio, il secondo riservato alla famiglia signorile. Due sono i prospetti, il principale, che affaccia su pubblici spazi, il posteriore, solitamente prospiciente sul giardino interno dell'edificio coltivato ad agrumi e racchiuso all'interno di mura patrizie o conventuali.

In coerenza con la visione lineare di razionalizzazione del tessuto urbano — ristrutturazione cinquecentesca ordinata dal sovrano spagnolo — ancora fitto e denso per l'impronta medievale, furono previste demolizioni, eliminazione di case, portici, magazzini e di quanto altro fosse di impedimento alla rettificazione di strade e slarghi, anche eliminazione di orti e giardini. L'assetto delle città veniva riproposto attraverso l'ampliamento delle mura che ne costituiva un rigido perimetro.

La città si ampliò quando si decise di modificare il tracciato, il castello fu inserito nella zona orientale della città e voluto da Carlo V nell'ambito di una più vasta opera di riorganizzazione della difesa del Regno di Napoli. Il lavoro viene affidato a dell'Acaya, che ha il compito di riprogettare complessivamente il sistema difensivo della città, costituito dalle mura e dal castello, ingrandendo la precedente fortificazione medievale²⁷. La nuova struttura ha forma trapezoidale, presenta due corpi concentrici, separati da un cortile intermedio, quattro torrioni angolari a punta di lancia, mura massicce e un profondo fossato che la circondava totalmente. I due accessi, uno a nord verso la città, Porta Reale, l'altro a sud, verso la campagna, Porta di Soccorso, erano forniti di ponte levatoio.

Nei dintorni di Lecce abbiamo una serie di significative espressioni del linguaggio architettonico che si inoltra nei modi della ridondanza plateresca. Nella città di Galatina, per esempio, nella chiesa di S. Caterina abbiamo la parte aggiunta del XV secolo, costituita da una cappella ottagonale che forma l'abside, frequentemente usata per l'ampliamento di chiese esistenti, nella quale sia per l'impianto generale, sia per la disposizione delle colonne addossate agli spigoli della parete ed anche per i motivi decorativi dei capitelli, l'influenza catalana è particolarmente evidente²⁸.

Gallipoli nell'area Salentina

Nella città di Gallipoli sorge lungo la costa occidentale del Salento, sul mar Ionio, un'isola di natura calcarea, difesa verso terra dal castello aragonese di Francesco di Giorgio Martini²⁹. Nel centro storico attorno alla cattedrale sono ospitati alcuni palazzi rinascimentali con chiare influenze catalane, manifestazione di un complesso di forme architettoniche insieme all'espressione del rinascimento meridionale che è forte e palese: i portali a tutto sesto, semplici e inquadrati, sono numerosi; l'aggetto dell'ornamento al di sopra dei portali è quasi sempre presente; le volte lunettate, insieme a quelle nervate e cordonate arrivano a giochi di notevole complessità³⁰. Citiamo, ad esempio, palazzo Venneri che presenta nell'imbotte una volta nervata e cordonata, molto articolata, costruita nel primo ventennio del XVI secolo, e presenta il suo fronte, austero nelle linee doriche accennate nel solenne cornicione, impreziosito dalle barocche finestrature e dal fastoso balcone, sull'omonimo slargo ricco di decori architettonici, dove appariscenti si mostrano le graziose mensole, dalle svariate forme fito-antropomorfe, che sostengono i tipici balconi loggiati.

Una delle realizzazioni architettoniche più rappresentative della città di Gallipoli è il palazzo che sino al '500 era inteso come un complesso, con una struttura che rifletteva una precisa volontà di costruire e rimandava alla difesa, alle alte muraglie, al portale catalano-durazzesco e al cortile. Tra i palazzi realizzati a Gallipoli in questo periodo vanno annoverati Palazzo Pirelli, Palazzo Rocci, Palazzo D'Acugna, Palazzo Pantaleo e Palazzo Balsamo³¹. Il blocco originario di Palazzo Balsamo fu costruito nella prima metà del Cinquecento e ad esso appartiene il maestoso portale catalano-durazzesco che ha come caratteristica evidente l'arco a tutto sesto, incorniciato dall'alta membratura staccata e non più tangente all'arco, dove, nello spazio risultante, si collocano due cornici circolari con delle sculture. Il palazzo riprende il modello dell'architettura civile napoletana che rimanda a quella iberica, articolato intorno ad un cortile, al quale si accede mediante l'imponente portale che trova il suo più noto modello nel Palazzo Penne di Napoli³², anche se la peculiarità dei portali, cosiddetti catalani, nella città napoletana, consiste nell'arco ribassato cui è tangente la modanatura fortemente aggettante che si conclude prima di arrivare a terra. Un altro tra gli elementi architettonici, che è tipico della produzione edilizia locale, è il balcone con mensole, il cui primo esempio è del tardo Quattrocento. Questo è costituito da una lunga serie di archetti

pensili goticheggianti, sorretti da dei beccatelli che originariamente erano la base di un *mignano* angolare. Solitamente è poco sporgente dalla muratura ed è appoggiato su mensole di elegante fattura impreziosito da accurate lesene e cornici. Questo elemento assume un significato particolare, divenendo parte essenziale della composizione e componente di arredo urbano che si fonde con l'architettura monumentale circostante e trasformandosi pertanto anch'esso in un elemento d'arte. Quello che più di tutti sembra rimandarci ai balconi spagnoli del periodo barocco è quello nei pressi della chiesa di S. Giuseppe, che nel suo insieme richiama il balcone nel cortile di Palazzo De Fonseca a Salamanca³³.

Durante il Seicento con la dominazione aragonese, l'architettura assunse nuove forme e abbandonò l'antica forma classica. Il nuovo stile aveva lo scopo di sorprendere e di stimolare l'immaginazione e la fantasia; è una fase prematura dove non è ancora distinguibile come una corrente unica che più tardi si definirà 'leccese', mentre quando la città di Lecce assumerà anche il controllo di polo economico e culturale del Salento, gli altri centri salentini tenderanno a guardare alle sue costruzioni rendendo così unitario il barocco dalla seconda metà del Seicento. Il barocco Salentino, anche se risente degli influssi spagnoli, va considerato come un fenomeno singolarmente autentico, di radici locali, alla cui formazione e fisionomia concorrono impulsi e contenuti vari³⁴. Questi influssi spagnoli esistono sicuramente, come si è potuto constatare, ma la loro strada proveniente dalla penisola iberica porta direttamente a Napoli. È infatti attraverso questo centro di potere, egemonico in tutta l'Italia meridionale, che le acquisizioni tecniche e linguistiche catalane divengono operanti nel Salento. Inevitabile è il riferimento ai due elementi tipici del repertorio linguistico che incontrano maggior favore: il portale catalano-durazzesco caratterizzato da un arco a tutto sesto inscritto in una cornice quadra con o senza rialzo centrale, e la finestra con archivolta con cornice quadra superiore, sostenuta da mensoloni.

Tutta l'architettura barocca di Gallipoli, sia religiosa sia civile, ha dovuto fare i conti con l'esiguità dello spazio. Artisti e architetti edificarono, tra meandri di strette vie e di anguste corti, chiese, monasteri ed ogni sorta di palazzo, esprimendo così anche l'arte barocca locale. La città si presenta composta da un'edilizia articolata e intersecata da strade raramente rettilinee³⁵. Analizzando e approfondendo queste ricerche e partendo dagli elementi architettonici canonici utilizzati, quali il portale e il balcone, si può ampliare il

panorama centrando la nostra attenzione verso le possibili strade percorse da tante persone che, forti del loro bagaglio culturale e architettonico, si spostarono in tutto il territorio dell'Italia del sud e della Puglia in particolare.

Di sicura importanza è il luogo dello scambio e della sedimentazione di esperienze già connaturatesi nelle due città più significative del Salento, Lecce e Gallipoli, e nei loro dintorni. Osservando l'eredità architettonica, espressione di un crogiuolo di culture, alcuni elementi architettonici risultano ricorrenti e facilmente associabili all'esperienza napoletana di derivazione spagnola. Un altro aspetto di rilievo riscontrato è proprio lo stile plateresco, finemente decorativo con il suo modo unico di giustapporre l'ornamento alla struttura architettonica con l'ausilio di materiali teneri. Gli ornamenti plastici di questa corrente si presentano ricchi e complessi, con soggetti particolari quali festoni, putti, cornucopie, tutti presenti realizzati secondo ritmi abbastanza vicini all'eredità araba³⁶. Ugualmente comuni tra Spagna e Italia Meridionale sono le figurazioni zoomorfe presenti in grande quantità nell'arte barocca pugliese ed abbondanti proprio in diversi palazzi del Salento come grifoni, tritoni e altri animali fantastici o reali, che sono soggetti di origine orientale i quali anch'essi influenzano sia la Spagna sia l'Italia in una dialettica tipica di un cammino tanto articolato legato alle conquiste arabe del Mediterraneo. Gli episodi di ornato propri del barocco pugliese si inquadrano in tale tradizione estetica, mostrando la comune matrice culturale mediterranea che pone in secondo ordine le dispute sulla primogenitura tra Spagna e Italia.

Un elemento emblematico di collegamento tra le due culture architettoniche che emerge studiando i rapporti di scambio culturali in parallelo e non in dipendenza tra loro, è l'uso del balcone al tempo stesso unità privata e struttura di comunicazione della residenza con l'esterno. Di solito è realizzato con larghe lastre di pietra sorrette da blocchi lapidei poste ad incastro in qualità di mensole di sostegno sulle quali operano gli scalpellini con il compito di valorizzare, intimidire, stupire, rappresentando figure fantasiose, infantili, mostruose o caricaturali come avviene, ad esempio in palazzi e chiese per esempio a Lecce nel Palazzo Personè, ma anche in altri palazzi cittadini e chiese del Salento come la facciata della chiesa di San Domenico a Nardò di derivazione, nettamente ispana e in Spagna a Santiago de Compostela con l'Hospital Real e a Salamanca con Palazzo de la Salina³⁷.

Questo è quanto emerge dello studio accurato sull'architettura del Salento, nel territorio della provincia di Lecce nel sud Italia, che rimanda con

insistenza all'architettura propria della Spagna, quando gli iberici furono indiscussi dominatori del Mediterraneo e del territorio pugliese in particolare.

Note

¹ G. Arditì, *Corografia fisica e storica della Provincia di terra d'Otranto*, Bologna, Arnaldo Forni, 1979, p. 47.

² Cfr., M. R. MURATORE, *Guida del Salento 2*, Galatina, Congedo Editore, 1997, p. 23.

³ Rinascimento spagnolo è l'espressione utilizzata per designare lo sviluppo che ebbe in Spagna come movimento artistico e scientifico; ebbe origine in Italia nel XV secolo e si espanse per il resto dell'Europa Occidentale nel XVI secolo. Conosciuto come Rinascimento, anche come Umanesimo, questa corrente corrisponde a uno dei più grandi momenti della storia universale che hanno segnato il passaggio dal mondo medievale al mondo moderno, J. CALVO, *Así vivían en el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Anaya, 2005, p. 63.

⁴ C. A. CACCIAVILLANI, «Architettura Plateresca a Salamanca», in *Intersezioni e disegni*, a cura di C. Mezzetti, Edizioni Kappa, Roma 2007, p. 48.

⁵ Il Monastero dell'Escorial si lo può considerare come un complesso di diverse unità. Il cortile d'ingresso e la chiesa di San Lorenzo costituiscono l'unità principale, con il monastero a destra, il collegio e parte del palazzo sulla sinistra, gli appartamenti reali sul retro e le tombe dei sovrani al centro, sotto l'altare maggiore. La cosa unica nella storia dell'architettura è il fatto che all'indubbia pretenziosità, alle dimensioni e al costo si unisce un'incredibile austerità. Il desiderio di semplicità di forma del monastero fu interpretato dall'architetto spagnolo Juan de Herrera, preceduto nel compito da altri architetti, come Juan Bautista de Toledo e Giambattista Castello di Bergamo, Cfr. C. A. CACCIAVILLANI «Intorno al Monastero dell'Escorial. Fonti ed Artisti», in *Quaderni di filologia e lingue romanze*, Terza Serie n. 13 (1998), p. 249.

⁶ F. CHUECA GOITIA, «El estilo herreriano y la arquitectura portuguesa», in *El Escorial 1563-1963. IV Centenario*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 2001, p. 215.

⁷ V. SCUDERI, «Monumenti e memorie della dominazione Spagnola», in AA, VV., *Spagna in Sicilia*, Revista Geográfica Española, s/d, Guipúzcoa, Editorial Icharopena, s/d, p. 52.

⁸ Cfr., C. A. CACCIAVILLANI, *op. cit.*, p. 257; R. PANE, *Andrea Palladio*, Torino 1991, p. 30.

⁹ Cfr., F. CHUECA GOITIA, *Historia de la Arquitectura Española, Edad Moderna, Edad Contemporánea*, T. II, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1969, p. 110.

¹⁰ Cfr., F. FERNÁNDEZ MURGA, «Il Gran Viceré di Napoli, D. Pedro Álvarez di Toledo», in *Spagna in Napoli*, Revista Geográfica Española, s/d, Guipúzcoa, Editorial Icharopena, s/d, p. 4.

¹¹ Cfr. M. ROSI, *Architettura meridionale del Rinascimento*, Napoli 1983, p. 74.

¹² Cfr., R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, Napoli, Edizione Comunità, 1975, p. 78.

¹³ Cfr. M. ROSI, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴ Cfr., F. FERNÁNDEZ MURGA, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵ Cfr. M. ROSI, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶ Gian Giacomo dell'Acaya (il cognome si trova talora nella forma dell'Acaia) appartenne alla famiglia feudataria di Segine, nel Salento. Fu al servizio dell'imperatore Carlo V. Tra le sue opere, il Castello di Acaya, il castello e le mura fortificate di Lecce, la fortezza di Crotone o Castello di Carlo V. Lavorò anche al Castello di Amantea, in Calabria Citra. Chiamato a Napoli dall'imperatore nel 1545, nel 1546 portò a termine la costruzione di Castel Sant'Elmo, iniziata su disegno di Pedro Luis Escrivà nel 1537, cfr., S. BERTELLI, *Gian Giacomo dell'Acaya*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 1, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960.

¹⁷ L'Ospedale di Lecce fu fondato da Giovane d'Aymo nell'anno 1392 quando era vescovo di Lecce Antonio da Viterbo. Nel 1548 dopo alcune vicissitudini contrastanti e divenuto fatiscente, fu abbattuto e ricostruito sui disegni di Gian Giacomo dell'Acaya, M. PAONE, *Palazzi di Lecce*, Lecce, Congedo editore 1979, p. 77.

¹⁸ R. PANE, *op. cit.*, p. 102; M. PAONE, *Palazzi di Lecce*, *op. cit.*

¹⁹ Cfr., C. AGUILERA, *La España donde no se ponía el sol*, Madrid, editorial Sarpe, 1985, V. 16. p. 34.

²⁰ Cfr. M. ROSI, *op. cit.*, p. 87.

²¹ Tipico l'arco rampante simile a un contrafforte.

²² Cfr. M. PAONE, *op. cit.*, p. 60.

²³ Il Palazzo della Generalità di Catalogna a Barcellona è la sede della presidenza ed è uno dei pochi edifici di origine medievale in Europa tuttora utilizzato come sede di governo.

²⁴ L'arco catalano *durazzesco*, uno stile importato dalla Campania, dove regnava Carlo III di Durazzo, caratterizzato quasi sempre dall'inquadratura delle porte e delle finestre in cornici squadrate, partenti da metà del piedritto, C. DE SETA, *Storia della*

città di Napoli dalle origini al Settecento, Bari 1973, p. 125.

²⁵ Il *mignano* è una singolare balconata che sovrasta il portale d'ingresso delle corti, dove la fantasia del costruttore trova una maggiore applicazione, manifestando la volontà del committente il quale vuole partecipare a migliorare il disegno delle quinte stradali per non essere da meno nei confronti dell'edilizia nobile. Il termine deriva dal latino *maenianum*, ed è un fenomeno culturale unico nel campo dell'architettura salentina. Comunemente usato nelle città medievali, è stato adottato e rielaborato nei secoli successivi, impreziosito nei secoli XVII e XVIII, e non ha mai smesso di essere un elemento di mediazione tra lo spazio pubblico della strada e quello privato della corte.

²⁶ Cfr., A. VENDITTI, «Presenze ed influenze catalane nell'architettura del Regno d'Aragona», in *Napoli Nobilissima*, vol. XIII, fasc. I, Napoli 1974, p. 14.

²⁷ Cfr., R. PANE, *op. cit.*, p. 128.

²⁸ *Ibid.*, p. 132.

²⁹ L'assetto urbano del nucleo originario della città di Gallipoli rimane quello configuratosi nel periodo medioevale, caratterizzato da uno schema di tipo centrale, imperniato sulla cattedrale, che prevale sul tessuto circostante per le sue dimensioni. Lo sviluppo della città continuò sino al XVII secolo legato, oltre che alla fisicità del luogo, anche dalle esigenze difensive visti i continui attacchi che la città subisce, G. ARDITI, *op. cit.*, p. 52; L. RICCIO, *Descrizione storica della città di Gallipoli*, Cavallino, Capone editore, 1977, p. 65.

³⁰ V. TAFURI, *Della nobiltà delle sue leggi e dei suoi istituti, nel già Reame delle Sicilie con particolari notizie intorno alla città di Napoli e di Gallipoli*, Napoli 1869, pp. 119-120.

³¹ Palazzo Balsamo era appartenuto in origine alla famiglia Pirelli ma alla metà del sec. XVII passò ai Balsamo, R. PANE, *op. cit.*, pp. 205-206.

³² Cfr. V. TAFURI, *op. cit.*

³³ C. A. CACCIAVILLANI, *op. cit.*, p. 260

³⁴ Cfr., M. CALVESI, MANIERI ELIA, *Architettura a Lecce e in Terra di Puglia*, Milano 1970, pp. 42-43.

³⁵ M. R. MURATORE, *op. cit.*, p. 23.

³⁶ Cfr., M. CALVESI, M. MANIERI ELIA, *op. cit.*, p. 58.

³⁷ Il palazzo de la Salina a Salamanca, conosciuto anche come Palazzo dei Fonseca, rappresenta un esempio di architettura civile della Castiglia. L'aspetto del palazzo de la Salina ricorda più gli edifici di funzione pubblica che non le abitazioni private, nonostante sia stata residenza nobiliare per lungo tempo prima di essere utilizzata come deposito del sale nella prima metà del XIX secolo, C. A. CACCIAVILLANI, *op. cit.*, p. 268.

Recensione

Nelly Labère, *La langue ne rougit pas. Essai*, Fano Aras Edizioni, 2019
(PBSMR, 3)

La *Piccola Biblioteca di Studi medievali e rinascimentali*, pubblicata presso Aras Edizioni, si apre alla saggistica con un interessante lavoro di Nelly Labère. L'autrice, riprendendo una ricca presentazione del proprio percorso di ricerca inizialmente destinata al conseguimento dell'HDR, l'*Habilitation à diriger des recherches* (cioè l'abilitazione preliminare all'ordinariato nelle Università francesi), offre alle stampe il proprio scritto che non esita a definire un esempio di 'ego-histoire': una storia di sé, ma anche del suo rapporto con lo studio, con la passione, con la conoscenza in relazione agli altri. L'ego-histoire diventa così una 'égaux-histoire' — una storia di o tra pari — e molto altro ancora.

Forma di saggio praticata in Francia dagli storici ma non dagli studiosi di letteratura — tanto che Labère ha voluto trovarne una collocazione editoriale fuori confine —, il lavoro, intitolato *La langue ne rougit pas*, si rivela una lettura densa e proficua per tutti; l'autrice, esprimendosi alla prima persona, vi ripercorre le tappe della propria carriera in una sorta di narrazione autobiografica che giustifica scelte e sviscera i nessi causali di un cammino del quale intende restituire pienamente il significato.

Si inanellano così, in una serie di brevi capitoli finemente cesellati, riflessioni metodologiche e aneddoti di una vita sorretta dal gusto del sapere: ciò, a cominciare dall'infanzia vissuta in una casa priva di libri, nella quale dover soddisfare la fame precoce e incontenibile di letture; gli studi guidati dal desiderio di entrare in *hypokhâgne* prima ancora di sapere in cosa consistesse (classe preparatoria all'accesso alla Scuola Normale Superiore), e ciò per il solo fatto di averne sentito parlare dai propri insegnanti; il ruolo e l'influenza di docenti che da subito le hanno inculcato, attraverso l'esempio, i valori di un 'chemin de longue étude'.

Si comprende allora l'orientamento della sua ricerca, che mette l'umano

al centro nel tentativo di rinvenire o restituire dignità al verbo e alla sostanza di testi che si segnalano per la loro marginalità, per il rifiuto o l'esclusione dai ripiani alti della grande letteratura (*joies, arrêts, nouvelles*). L'esigenza di parole incarnantesi, incarnate, trovando personale soddisfazione nella lettura di Audiberti (autore molto apprezzato dall'autrice, che gli ha dedicato convegni e letture-spettacolo), la spinge a interessarsi ai testi sconfessati, osceni, nei quali la carne si esprime con tutte le rotondità di un lessico sapido. L'oscenità, la norma letteraria e culinaria, rilette nel sorprendente capitolo sul cannibalismo (in cui Labère sposta le frontiere fisiche e letterarie del commestibile, del digeribile, come metafora di un limite letterario e gnoseologico da oltrepassare, o come simbolo di una appropriazione / evacuazione dei segni), sono al centro della sua indagine.

Il ripensamento di ogni frontiera significativa, ad esempio cronologica, è costante e appare nella continua rimessa in discussione di stereotipi e categorizzazioni acquisite: medievista ma non solo, Nelly Labère si interroga sul termine Medioevo, mostrando permanenze e contiguità socio-culturali del periodo di riferimento col presente: in tal senso, la lettura del saggio può esser completata dall'ascolto del suo intervento dal titolo "Si j'étais Président", svolto all'*Institut de l'Entreprise* e visionabile in Internet¹. Tra Medioevo e Rinascimento, l'autrice propone riflessioni stimolanti sul concetto di *novel*: non inizio né fine, ma insieme di tratti che rivelano continuità nel cammino dell'uomo.

Il medioevo di Nelly Labère, del resto, non è quello degli inizi, né quello centrale — fatto di avventure e cavalieri, di amori e dame —, bensì quello 'finale', ricco di tutti i colori autunnali che Huizinga volle prestargli. Periodo non di trapasso, in realtà, ma di raccolta delle messi: un momento in cui l'uomo si ripensa e riscrive, interrogandosi in maniera nuova sul proprio rapporto con la tradizione, la società e il mondo: la novella esprime questa esigenza di rilettura, di definizione, anche di 'genere'.

Il genere e la norma sono osservati certo alla luce della modernità, ma in maniera poco accondiscendente nei confronti di talune mode attuali: ad esempio, l'autrice poco si interessa alla questione femminile, non provando l'esigenza di 'vendicare le donne del passato' dalla barbarie o dalla violenza degli uomini di allora. Senza giudicare, ella preferisce osservare, capire con l'umiltà e la curiosità di chi, sapendo problematizzare finemente le questioni, riorienta di continuo la ricerca in direzioni inaspettate.

Di qui, dopo il periodo trascorso in qualità di borsista di Stato presso la Casa de Velázquez, a Madrid, i numerosi gruppi di studio coordinati a livello internazionale, ma anche l'esperienza di membro junior dell'*Institut universitaire de France*. Si tratta di momenti che la sollevano per un po' dalle incombenze di una istituzione universitaria divorata dalla burocrazia e che sembrerebbe smarrire la propria vocazione, soprattutto nell'ambito della didattica.

Le sue riflessioni sul mestiere dell'insegnante, sull'importanza del farsi *passer*, donandosi o limitandosi a 'essere se stessi' davanti a una classe, in cui ogni studente è valorizzato, sono di una pertinenza e di una attualità che travalicano le frontiere: insegnare è una missione, per l'autrice, che vede rinnovarsi nel tempo quella vocazione persa da molti — per delusione, per consunzione, per inadattamento a contesti mutevoli e non sempre attenti al vero significato dell'agire universitario —. Lo stupore, immutato, la accompagna ogni volta che deve varcare la soglia di una classe.

Il saggio di Nelly Labère si segnala come occasione in cui l'autrice fa il punto su un percorso che continua: anche chi non sia abituato a letture di questo tipo, che giocano con le convenzioni della scrittura accademica, trasgredendole per l'onnipresenza di un *io* autoriflessivo, non può non cominciare ad apprezzare, già dopo poche pagine, la densità di spunti che si intrecciano con la vita di chi se ne è nutrito. Labère cita saggi e testi critici a profusione, senza che la teoria sia mai invadente o fine a se stessa: li medita e commenta sempre in relazione a quanto di concreto le hanno appreso. Il senso sembra essere che proprio nella vita debbano rinvenirsi le motivazioni e consapevolezze di un viaggio sicuro — a ciascuno il proprio —, in una società vieppiù attraversata da persone che non intravedono, né assegnano un fine alle cose. Insegnamento ricco, profondo, il suo, e, malgrado tutto, carico di fiducia nell'Uomo.

¹ <https://www.dailymotion.com/video/x54sbwq>

Gabriella Almanza Ciotti

Benedetta SAGLIETTI, *La Quinta sinfonia di Beethoven recensita da E.T.A. Hoffmann, Nel regno dell'infinito, con un dialogo tra l'autrice e Riccardo Muti*, Roma, Donzelli, 2020, Saggine / 334.

Il volume di Benedetta Saglietti dedicato alla Quinta Sinfonia di Beethoven recensita da E.T.A. Hoffmann ci mostra tutta la complessità della critica musicale: in esso l'Autrice domina con sicurezza e ampiezza di riferimenti bibliografici una vasta materia, importante non solo per l'oggetto della trattazione — parlare ad un tempo di due autori quali Beethoven e Hoffmann non è sicuramente facile — ma anche per il momento storico in cui la musica strumentale si inserisce e si afferma.

Preceduto da un'intervista con Riccardo Muti, intervista che risulta essenziale alla completezza del discorso critico in quanto il Maestro ci testimonia, attraverso la sua esperienza di massimo esecutore della Quinta Sinfonia, la percezione che di Beethoven abbiamo oggi, il testo ripercorre inizialmente la storia della ricezione della Quinta Sinfonia partendo dalla sua genesi e dalla prima esecuzione viennese, una fredda sera del dicembre 1808.

Nella parte centrale Elisabetta Saglietti non solo traduce dal tedesco, per la prima volta nella suo contenuto integrale, la recensione di E.T.A. Hoffmann, fondamentale nella storia della fortuna della Quinta Sinfonia, ma pone anche a confronto la prima versione apparsa sulla rivista specializzata *Allgemeine musikalische Zeitung* il 4 e l'11 luglio 1810 con la sintesi più tarda data dallo stesso Hoffmann nella raccolta *Kreisleriana*. Ne scaturisce un'edizione italiana corredata da un ricchissimo apparato, interessante non soltanto per i continui rimandi a una vasta letteratura specialistica ma, soprattutto, perché rivela al lettore contemporaneo due modi espressivi e diversi della prosa hoffmanniana: appassionata e «romanticamente ispirata» (p.36) nella prima parte della recensione, più distaccata e 'narrativa' nella raccolta di racconti.

Il risultato è un ulteriore approfondimento della recensione in cui pagine dense di ammirazione per la forza dell'«infinito struggente» (p. 55) che per-

mea la musica beethoveniana sono seguite da pagine entusiaste di vere ed accurate analisi musicali in cui Hoffmann trasferisce nel linguaggio verbale i temi, il ritmo, il colore della musica. L'anelito del grande romanticismo tedesco diventa strumento interpretativo: accanto ad Hoffmann si sentono le voci di Tieck e di Brentano che lo aiutano ad entrare nei regni sconosciuti di quell'inesprimibile che, anche per la Saglietti, è la «chiave di tutta la recensione» (nota 6, p. 50).

Attenta a tutte le varianti lessicali, capace di cogliere con raffinata sensibilità i più piccoli rimandi interni, come la frase di Beethoven «dal cuore al cuore» avvicinata a quella di Hoffmann «dallo spirito allo spirito», all'Autrice non sfugge la possibilità di poter percorrere anche quella strada un po' magica ed alchemica, persino esoterica, che conduce al mondo spirituale dell'autore dei *Racconti fantastici alla maniera di Callot*, degli *Elisir del Diavolo*, fino a *Coppelia* o allo *Schiaccianoci e il re dei topi*, per non citare che gli esempi più conosciuti, dove la sinestesia della scrittura dell'«alchimista-musicologo» (p. 43) già prepara la loro trasformazione in musica.

Infine, in un capitolo intitolato «Documenti», la Saglietti, non senza una punta di sagace ironia nei confronti della critica dei contemporanei, accosta alla testimonianza di due spettatori presenti alla prima esecuzione, più colpiti dalla lunghezza dei brani e dal freddo che dalla bellezza della musica di Beethoven, le pagine indelebili scritte con slancio e passione romantica da Hector Berlioz che, cinquant'anni più tardi, riconosce e spiega le ragioni della potenza geniale della «più celebre di tutte le Sinfonie», la prima in cui Beethoven «ha dato libero corso alla sua vasta immaginazione» (pag. 89).

Chiude il volume un'essenziale bibliografia ragionata della fortuna critica della recensione della Quinta Sinfonia, definita giustamente «recensione-spartiacque» (p. 91) per il suo peso nella storia della musica in quanto oltre a fornire un nuovo approccio alla comprensione di Beethoven, si pone come documento centrale per l'estetica musicale romantica dando voce alla concezione del primato della musica strumentale.

Finito di stampare nel mese di ottobre del 2018
dalla tipografia «System Graphic S.r.l.»
00134 Roma – via di Torre Sant’Anastasia, 61
per conto della «Aracne editrice int.le S.r.l.» di Ariccia (RM)